

CONSIDERACIONES SOBRE EL ARTE TRADICIONAL Y VIRGILIO

Rubén Florio

Universidad del Sur. Bahía Blanca, Argentina

Introducción

Muchos cambios se han sucedido en la historia de la humanidad, a veces aparentes, y por ende en la historia de la cultura, dentro de cuya esfera se encuentra el tema sobre el que intentaremos algunas reflexiones: la actividad artística del hombre en una cultura tradicional.

A partir de una rápida y atenta mirada retrospectiva descubrimos, en primer lugar, variaciones de estilos, y reconocemos que la creación artística ha estado vinculada a la existencia humana desde sus primeros pasos. Tal comprobación nos lleva a considerar dicha actividad como una capacidad propia e innata del hombre. Pero nuestra visión acerca de tal actividad implica una instancia superior a la del juicio precedentemente enunciado, porque, si considerásemos esa comprobación como última satisfacción de nuestras reflexiones, la historia del arte se reduciría a una sucesión lineal de hechos más o menos coordinados sobre la base de la cronología. Esa capacidad propia e innata del hombre se desarrolla bajo el influjo de un secreto impulso tendente a ligar y acordar su actividad con el mundo que lo rodea, extendiendo al mismo tiempo el área de sus experiencias e incorporándola al dominio de sus conocimientos, pasos sucesivos que se llevan a cabo con la rapidez de un abrir y cerrar de ojos y a la vez preparatorios del más alto y complejo sistema de información y comunicación, reservorio de datos y memoria de la especie: su transferencia a un lenguaje cifrado, expresión unificada de la multiplicidad; de mensaje instantáneo y directo pero no agotado en su primera lectura, cambiante en su fluyente aspecto exterior e inmutable y constante en su núcleo semántico cristalizado. Todos estos asedios lingüísticos intentan, más que definir, caracterizar y destacar algunas aristas sobresalientes del símbolo y del sistema de símbolos en el lenguaje expresivo del arte.

Creemos, además, que en tanto existe una expresión, por parte del hombre, de una capacidad que le es connatural, existe entonces una voluntad íntima para ejercitarla de determinada manera, siguiendo determinados cauces y vertientes. Consecuentemente, nos interesa destacar que,

si bien admitimos esa potencialidad expresiva propia del hombre, resulta insuficiente para entender su irrupción y las variaciones de estilos en el proceso cultural. La historia del arte no debe dejar de tener en cuenta la voluntad artística como uno de los eslabones indispensables que origina y explica los distintos modos de manifestación de tal actividad, íntimamente vinculada con los cambios que se operan en la constitución espiritual del hombre en su relación con el mundo, verificables en los restantes componentes de la esfera del espíritu: la religión y la filosofía.

Nuestra investigación sobre el arte ha de tender, más que a una elucidación histórica, meramente cronológica, basada únicamente en datos registrados y comprobados con fehaciente exactitud, a una interpretación *viva*, calificando de alguna manera nuestro intento por señalar los sustratos de fuerzas tensivas, actuantes en esa zona tan poco concreta y huidiza del hombre de todos los tiempos, vaga y a la vez poderosa y fértil: el espíritu. Esta perspectiva nos sitúa, como se advertirá con rapidez, apenas pero suficientemente al margen del realismo histórico, pues éste, según nuestro entender, sólo podría proporcionarnos una visión de proximidad y no de profundidad con respecto al fenómeno estudiado. Al proponer como tema de indagación el arte tradicional, no sólo estamos restringiendo y delimitando un campo que conoce innumerables trabajos, el del arte en general, sino que nos referimos, con implícita intención, a una modalidad o postura crítica, conceptual, del hombre y su relación con el mundo. Por consiguiente, no hemos de emprender ninguna tarea que nos lleve a considerar, valorar o destacar la importancia mayor o menor, relativa o absoluta, de los llamados movimientos artísticos, porque en el fondo estos movimientos son emergentes de períodos históricos referidos a hechos o acontecimientos políticos. Por ello, cuando hablemos de Renacimiento o Edad Media o Antigüedad Grecolatina, en esos nombres debe verse un fin práctico, pues, por encima de los datos, de la cronología, nos interesa la ideología (en su sentido más íntegro, pleno y radical, en la relación de mayor contigüidad posible con las Ideas). Creemos que esas fuerzas, líneas —o como quiera llamárselas— espirituales de unión, modificación, fusión y reconocimiento constantes del hombre con su mundo han alentado la historia de la cultura. Y también entendemos, consecuentemente con lo dicho, que en esta historia de la cultura no ha habido ni supresión ni carencia humanas en ningún período, ha habido una presencia real y constante del hombre a través y en la vida del planeta desde la más remota antigüedad hasta nuestros días y sin interrupciones; de ello inferimos que, dado el papel eminentemente transferente, prolongador, propagante, conservador y transmisor, vital, del hombre, no ha habido en esa historia de la cultura saltos en el vacío, zonas de silencio, fallas o abismos divisores o insalvables. Entendemos, por ende, que el arte moderno se halla indefectible e indisolublemente anclado en el clásico. Las

diferencias, los motivos, las expresiones diversas que nos desorientan, las bifurcaciones y multiplicaciones de formas, deben estudiarse y descifrarse a la luz de una perspectiva que incluya el complejo y rico campo del espíritu humano como punto de referencia cimero de la creación artística. Tales «rupturas» han terminado por ser, desde una perspectiva más distante y amplia fijada por el futuro y nunca por la interpretación inmediata y cercana del fenómeno en el presente, una reelaboración del sistema de símbolos imperantes.

Así pues, algo se mantiene constante, algo se transmite de generación en generación, algo traspasa los límites que demarcan modos de sentir y expresarse, llenándose de nueva significación y brillo, y algo, algunas otras cosas, quedan detenidas y como sepultadas —en realidad, sólo esperan, latentes, un redescubrimiento, un nuevo ropaje, una adecuación—. Ese fenómeno que llamamos tradición es el que le asegura o, mejor, le relata al hombre de todos los tiempos la continuidad, la idea de constancia, de un sustrato inmutable, expresión de su propio ser, asociado a un estadio que lo excede, implica y da sentido. Entrelazado, como uno de los componentes esenciales, con ese plano de seguridad y de veracidad interiores, se encuentra el arte, exponente de las distintas etapas espirituales por las que ha atravesado el hombre en su relación con el mundo, fuera su ligazón una primitiva secuencia de sondeos para determinar el espacio que podía ocupar, cotejando fuerzas, o sabiéndose ya el centro de ese mundo cognoscible por el impulso de la filosofía y la religión, el justo equilibrio y armonía que anima y caracteriza al arte de una cultura tradicional.

Como ejemplo clásico, recurrente, de arte tradicional en Occidente suele citarse el de la Edad Media cristiana, a la que hemos de dedicar, en particular, uno de los momentos de este trabajo. Pero, sobre todo, hemos de insistir en dos pilares fundamentales del arte tradicional: la presencia indeleble de un pensamiento mítico, en el que se encabalga y fluye la conciencia del ritmo del espíritu en la composición de una obra de arte, y la concepción litúrgica del trabajo.

Si bien no nos proponemos citar ni ejemplificar sobre los temas a tratar, acudiendo a postulados de diversos movimientos artísticos en general o en especial a obras de autores determinados, deseamos destacar que tenemos un punto de referencia constante en la obra de Virgilio. En él, entre muchos otros motivos, rasgos y características, se encuentran aquella concepción litúrgica del trabajo y aquella conciencia mítica del ritmo del espíritu de las que hablábamos hace un instante.

Nos interesa, por otra parte, dejar bien sentado que no intentamos realizar una comparación entre el hombre perteneciente a una cultura tradicional y el que vive en una no tradicional; creemos que cada una de ellas representa, además de un modo de expresión humana, un verdadero reflejo

de la situación peculiar del hombre en distintos períodos culturales, un cuadro de su pensamiento, un estadio en la evolución de sus ideas, de su relación con el universo y consigo mismo. Desechamos la siempre tentadora crítica negativa al campo antagónico de nuestro estudio; pensamos que tal actitud descansa sobre el influjo de la pasión y lleva a afirmar la propia postura a través del ataque a la opuesta. Si bien sabemos de la arbitrariedad evidente en que se encuentra la filosofía empírica contemporánea, nos interesa como fenómeno a estudiar y, a lo sumo, a cotejar, para sentar puntos de referencia con respecto al tratamiento de nuestro tema. En efecto, tomando como testigos sólo a unos pocos de los muchos nombres relevantes de la especulación contemporánea, advertimos que el hombre ocupa el centro de gravitación en cuanto a alguno de sus aspectos, pero no como totalidad; bajo esta perspectiva subyace una completa anarquía de pensamiento. Voluntad de poderío en Nietzsche, instinto económico en Marx, instinto sexual en Freud, son los modelos parciales a que se constriñe esa totalidad llamada hombre. Cada parcela del conocimiento reivindica para sí la categoría de verdad absoluta y excluyente de su método y enfoque, intentando predominar sobre las restantes, a las que ve, al mismo tiempo, como fragmentarias e incompletas. Cada una de las ciencias contemporáneas reclama para sí la preeminencia y se adjudica la suma del saber. Pero todas ellas, consideradas desde un plano extrapolado, con una intención englobadora, se nos aparecen parciales, insuficientes y relativas. En tiempos pasados existió discrepancia y discusión entre los distintos campos del conocimiento, pero también existió una orientación general provista por uno que oficiaba de guía, como la metafísica o la teología, y al cual se acomodaban los restantes. En la actualidad, en cambio, se ha vuelto moderna aquella frase de Virgilio: *trahit sua quemque voluptas*. Extraña situación de la filosofía contemporánea, sumida en el desarrollo parcializante, y rebelde a integrarse, de cada una de las ramas del saber a que ha dado origen. Riqueza y variedad de propuestas alternativas, tal parece ser el signo de nuestro tiempo, que no debe confundirse con profundidad de pensamiento. El derrotero de Eneas es símbolo de un cambio que la tradición fijó no sin intención. En medio de la incertidumbre, en medio de las más grandes tormentas, continúa abierto, es vía probable y adecuada para no naufragar bajo un cúmulo de datos inconexos y dispersos —sea cual fuere la época y las circunstancias—, carentes de unidad.

El hombre y su mundo

Las creaciones del espíritu se fueron desenvolviendo paulatinamente a través de las variantes que experimentó la relación del hombre con el mundo exterior. El cambio de perspectiva fue conformando diferentes ex-

presiones que nos permiten distinguir tipos bastante definidos de la humanidad, a los que no pretendemos erigir en valores absolutos, sino, muy por el contrario, como medios para un fin, desprovistos de valor propio. En este sentido podemos hablar, siguiendo a historiadores, antropólogos y sociólogos, de un hombre primitivo, de uno clásico y de uno oriental. Diferencias de grado los separan, pero insistimos en que tales denominaciones son el resultado de una simplificación de valor eurístico.

El hombre primitivo, primer eslabón de la cadena, el tipo humano al que consideramos anterior a toda experiencia, tradición e historia, es el más difícil de reconstruir. Es el hombre que sufre las fuerzas del universo como caóticas, caprichosas e inconexas. El mundo le es antagónico, externo, incontrolable, y sus fenómenos —que no logra explicarse— hacen que desarrolle un oscuro sentimiento de perplejidad y miedo. En tanto carece de códigos previos que le permitan descifrar los signos manifiestos, su respuesta para con el mundo se estructura sobre la base de un sentimiento angustioso cuyo soporte está constituido por el instinto de conservación. Tal dualismo intentará ser salvado con la creación de valores inmutables que lo protejan de la relatividad caprichosa del universo. En esa necesidad se originan el lenguaje, el arte, y, en particular, la religión, lazos a través de los cuales se sustrae del peligro por el que se siente acechado, asegurándose, al mismo tiempo, una continuidad en medio de lo que percibe como incesante flujo del devenir y disolución ininterrumpida. Pero no se tratará de un lenguaje, un arte y una religión perfectamente diferenciados y autónomos entre sí como los conocemos a través de nuestra experiencia actual, sino más bien como modos de expresión y a la vez de vínculo con el mundo, fuertemente ligados entre sí. No existe diferenciación porque el camino de la relación reflexiva, de la asociación de contenidos diversos, su comparación y concatenación en un orden definido y en un contexto englobador —características del pensamiento teórico—, no se ha recorrido aún. Por el contrario, nos encontramos en un estadio anterior de la relación tensional entre el hombre y el mundo, caracterizado por la inmediatez y la intuición de una totalidad instantánea, componentes fundamentales del pensamiento mítico. E. Cassirer, en su valioso trabajo: *Mito y Lenguaje*, define tal estadio de la evolución espiritual del hombre: «El pensamiento mítico contemplado en las formas más primigenias que podamos alcanzar, es ajeno al carácter de unidad intelectual, y hasta contrario a su espíritu, pues es ésta su especial manera de ser, el pensamiento no dispone libremente de los datos de la intuición para poder relacionarlos y compararlos entre sí mediante la reflexión consciente, sino que es subyugado y cautivado por las intuiciones que repentinamente lo encandilan... Llega a descansar sobre la experiencia inmediata; sólo siente y conoce esa presencia sensible, que es tan poderosa como para hacer desaparecer todo lo demás. Para una persona que se halla bajo el hechizo de esta

intuición mítico-religiosa todo el mundo queda como anulado, pues el contenido inmediato, cualquiera que sea, que determina este interés religioso, llena tan completamente su conciencia, que nada puede subsistir junto a ella ni fuera de sus límites. El yo agota toda su energía en este solo objeto, vive en él y se pierde dentro de su esfera. En vez de ampliarse la experiencia intuitiva, encontramos aquí su limitación más extrema; en vez de una expansión que podría elevarla hacia cúpulas cada vez más amplias del ser, vemos aquí una tendencia a la concentración; en vez de su distribución extensiva, su comprensión intensiva. Esta concentración de todas las fuerzas en un solo punto es el requisito previo de todo pensamiento mítico y de toda formulación mítica»¹.

Idéntico proceso se verifica en lo que respecta al surgimiento del arte. Cada objeto del mundo exterior será despojado de sus formas cambiantes y transferido, en sus características inmutables y permanentes, a un idioma abstracto, cuyos incipientes instrumentos son la línea y su proyección en el espacio, el plano. La relatividad del universo será «concentrada», por así decirlo, en sus contenidos perceptivos más absolutos, en un esfuerzo por establecer los mínimos vínculos espirituales necesarios con el mundo externo, tendientes a superar el terror producido por la inconexión de los fenómenos.

Todos esos fenómenos, todo aquello con lo que tropieza y descubre por primera vez, desde el viento, el relámpago, su propia imagen reflejada en las aguas, la inconmensurabilidad del cielo, el nacimiento y muerte diarios del sol, las fases de la luna, el movimiento del mar, los temblores de la tierra; todo el caos cotidiano que no puede desentrañar se le aparece no fiable, motivo de un oscuro sentimiento de perplejidad y a la vez de temor, porque el pensamiento del hombre primitivo aún no ha podido apoderarse de ellos, es decir, no ha podido todavía hacerlos inteligibles. Su primera reacción es teleológica, trata de elaborar un sistema de conjuros para tornar favorables las potencias desconocidas que moran detrás de

¹ E. CASSIRER, *Mito y Lenguaje*, Buenos Aires, 1973, p. 41-42. Respecto al origen del lenguaje, vinculado estrechamente al del arte, señala: «En esta forma intuitiva, creadora, del mito, y no en la formación de nuestros conceptos discursivos, teóricos, es donde debemos buscar la llave que ha de abrirnos los secretos de los conceptos originarios del lenguaje. Además, la formulación del lenguaje no debe ser retrotraída hacia ninguna especie de contemplación reflexiva, ni hacia la tranquila y esclarecedora comparación de las impresiones sensibles dadas de antemano, ni hacia la abstracción de "atributos" definidos, sino que también aquí hemos de abandonar estas intuiciones estáticas y volver al proceso dinámico que ocasiona el sonido verbal por su propio impulso interior. Y tampoco basta esta mirada retrospectiva, pues por su intermedio terminamos por ser conducidos a otra pregunta más lejana y difícil, la pregunta de cómo es posible que algo permanente pueda brotar de tal dinamismo, de cómo el vago oleaje de impresiones y sentimientos sensibles, tendidos hacia un objetivo, pueda hacer surgir una "estructura" verbal.», p. 43.

cada cosa. Poco a poco ha ido acuñando la idea de una fuerza superior a él, de una divinidad supramundana² a la que es necesario atraerse favorablemente y de la que es necesario, debido sobre todo a su inestabilidad, prevenirse y defenderse. Por ello su actividad se encuentra saturada de prácticas religiosas. Uno de los modos para atrapar y al mismo tiempo sustraerse del capricho de las potestades divinas se lo brinda el lenguaje, con cuya ayuda fija e inmoviliza lo que hasta entonces era fluir constante e inabarcable. El arte primitivo surge, asimismo, en sus variadas manifestaciones, como un conjunto de signos y símbolos generalmente propiciatorios. Y, del mismo modo, crear arte implica para el hombre primitivo fijar y detener, inmovilizar el incesante fluir de la vida; por ello nos encontramos con la línea rígida como su primera manifestación de esencialidad abstracta e inánime, carente de representación vital, pero expresión a la vez de una regularidad inorgánica de valor absoluto.

Crea luego símbolos de necesidad en las formas geométricas al explorar las restantes posibilidades de la línea: triángulos, cuadrados, círculos, rectángulos, etc., que no representan sólo la ornamentación o el placer del juego, sino una regularidad, una expresión constante, por medio de las cuales se aísla y protege —al tiempo que anula— del terror ante el mundo externo, incomprensible aún. Este primer paso, de repliegue y defensa, implica también la primera orientación espiritual y una primera manifestación, aunque rudimentaria si se la quiere llamar así, del intento de hacer inteligibles los datos inmediatos que se le presentan en abrumadora sucesión. Pero, en particular, advertimos una voluntad expresiva, condicionada por las experiencias externas y por el modo de responder a ellas, y fundamentalmente por la dirección del interés subjetivo, pues sólo lo que resultaba importante para el querer, el conservar, y el transmitir y el actuar del hombre es privilegiado con la expresión simbólica, ya se trate del lenguaje, ya del arte. De entre el flujo uniforme de las impresiones sensibles, aquello que se yergue necesario para nuestro esquema de vida y actividades es separado del resto, es aislado, puesto de relieve y, aún mejor, es simbolizado o por el lenguaje o por el arte: en síntesis, recibe un nombre o un cuerpo geométrico. Al haber sido signado por la expresión simbólica sufre la fijación en el interior de la conciencia y, por consiguiente, es posible de ser mirado retrospectiva y prospectivamente, de ser afinado y estudiado, pues toda creación deviene eterna una vez que el lenguaje o

² Para ampliar este tema de una fuerza sobrenatural que penetra a través de todo ser y acontecer, y que puede estar presente y obrar en los objetos o en las personas, pero que nunca está ligada exclusivamente a un determinado objeto o sujeto como su portador, sino que puede trasladarse de unos a otros indiscriminadamente, recomendamos la lectura de B. BRUNTON, *Religion of Primitive Peoples*, N. York y Londres, 1907; y H. DESCHAMPS, *Las Religiones del África Negra*, Buenos Aires, 1971.

el arte la han marcado con su sello infundiéndole su forma definitiva. Tanto el mito, cuanto el lenguaje y el arte del hombre primitivo, estrechamente unidos y apenas diferenciados en este albor, condicionándose mutuamente sus respectivas funciones, cumplen tareas similares en la evolución del pensamiento que va de la experiencia momentánea a las concepciones duraderas, de la impresión sensible a la formulación.

En su complementación y en el paulatino entramado de sus estructuras anida la simiente que dará lugar a las grandes síntesis de nuestra creación mental, de nuestra visión y perspectiva unificada del cosmos.

A este primer momento de desconcierto que el hombre primitivo sufre frente al mundo externo, cambiante, caprichoso; a su respuesta a través de un sistema de conjuros que concentran intensivamente el contenido perceptivo de las diversas experiencias sensibles para inmovilizarlo en un solo punto, sigue una segunda etapa. Una vez preservado del cambio ininterrumpido, el sentimiento de miedo que lo acosaba comienza a disiparse lentamente. A medida que su relación con el mundo se va ligando gracias al acopio de experiencia, a medida que sus vínculos espirituales con el mundo se tornan más complejos, su primera visión caótica se diluye, pero la huella dejada por el sentimiento de miedo nunca desaparece por completo, y, si bien comienza a adquirir poco a poco mayor seguridad, cediendo paso al resorte fundamental de su existencia hasta ese momento —su instinto— al desarrollo del intelecto, ese mismo instinto permanece en la raíz de su ser como una fuerza subterránea, como el fondo irracional de la conciencia, encubierto bajo la apariencia engañosa de los sentidos y el intelecto. En las horas más críticas reaparece derrumbando todo el edificio ilusorio de las experiencias y todas las aparentes seguridades de la cognición intelectual. Nos hallamos entonces frente al descenso a la más profundas tinieblas del ser, con una conciencia desasosegada que se vuelve hacia su propia interioridad buscando los fundamentos originarios de su existencia.

Superado el primer estadio de terror, el hombre primitivo va volviendo cada vez más la mirada sobre sí mismo, cobrando conciencia de sí mismo y de lo que le rodea, experimentando su situación y su ubicación en el mundo, sintiéndose partícipe de él y ampliando su campo de acción. Su finalidad primera, preservarse de los fenómenos que se le imponían caprichosos e inconexos, es reemplazada paulatinamente por una nueva intención; ahora, a partir de los lazos espirituales más complejos que ha desarrollado con el mundo, le interesa comprenderlos. Es el momento en que el caos se torna cosmos y un orden claro y luminoso reemplaza su antigua percepción de los acontecimientos naturales.

Ese punto de equilibrio entre instinto e intelecto es lo que caracteriza al hombre clásico. El estadio anterior de dualismo entre el hombre y el mundo, entre Dios y el mundo, queda anulado. El arte pierde su sentido

conjurador y, al mismo tiempo, disminuye su carácter abstracto y rígido, entregándose al dinamismo y riqueza orgánica de la vida y convirtiéndose en sublimación ideal de ella. El desarrollo del conocimiento aleja el terror instintivo primario y, en tanto la conciencia humana se afirma, el hombre comienza a colocarse en el centro del mundo; de más está decir que, en la relación de fuerzas entre intelecto e instinto, ha habido un repliegue de este último. Todo lo que antes le era externo, peligroso, hierofánico, imbuido de mística inconmensurabilidad, se transforma ahora en *complemento* vivo de su yo. M. Buber lo esclarece suficientemente en un pasaje de su obra *Yo y Tú* acerca de las características esenciales del hombre primitivo³ y su gradual evolución hasta convertirse en lo que llamamos

³ A partir del lenguaje, lazo que utiliza el hombre primitivo para vincularse con el mundo, sondeando sus profundidades inciertas, y, a la vez, para capturarlo, haciendo acopio de sus respuestas, puede delinearse el estado principal de su situación: «En el comienzo es la relación. Consideremos el lenguaje de los "primitivos", esto es, de los pueblos que tienen un pobre acopio de objetos y cuya vida se edifica dentro de un estrecho círculo de actos fuertemente impregnados de presencia. Los núcleos de ese lenguaje, las palabras en forma de sentencias y de originales estructuras pregramaticales (que más tarde, al desplegarse, darán origen a las diversas clases de palabras), indican en su mayoría la totalidad de una relación. Nosotros decimos "muy lejos"; el zulú, a su vez, tiene una palabra-frase que significa "allí donde uno grita: ¡Oh madre mía, estoy perdido!". El fueguino supera con un aletazo nuestra sabiduría analítica con su palabra-frase de siete sílabas cuyo sentido exacto es: "ambos se miran, cada uno esperando que el otro se ofrezca a hacer lo que los dos desearían y ninguno quiere hacer". En esa situación total, las personas, tal como las expresan los nombres y los pronombres, están empotradas como en un bajorrelieve, sin una independencia determinada. Lo que importa no son los productos de la disociación y de la reflexión, sino la verdadera unidad original, la relación vivida. Cuando encontramos a alguien, lo saludamos deseándole felicidad, o asegurándole nuestra devoción, o recomendándolo a Dios. Pero cuán mediatas, indirectas, son esas fórmulas. ¿Siente uno todavía en el *¡Heil!* esa virtud que le daba fuerza? Compárense esas fórmulas con el saludo con que el café expresa una relación siempre fresca y concreta: "Te veo", o, en su variante americana, sublime a fuerza de ridícula: "¡Husméame!". Cabe suponer que las caracterizaciones e ideas y, también, las representaciones de las personas y de las cosas se han destacado de representaciones de fenómenos y de situaciones específicamente relacionadas. Las impresiones y las emociones elementales que despertaron el espíritu del "hombre natural" provienen de fenómenos —experiencia de un ser que lo confronta— y de situaciones —vida con un ser que lo confronta— de carácter relacional. No piensa en la luna que ve todas las noches, hasta la noche en que, en el sueño o en la vigilia, ella viene hacia él, se le aproxima, lo embruja con el placer o el dolor de su contacto. Lo que conserva no es la imagen de un disco luminoso ambulante, ni la de un ser demoníaco que estaría atado a él de alguna manera, sino, ante todo, la imagen dinámica, emotiva de la acción de la luna, que atraviesa su cuerpo. De esto emerge gradualmente la imagen de la luna que realiza su acción. Entonces solamente, el recuerdo de lo que ha experimentado inconscientemente noche tras noche comenzará a iluminarse y le permitirá representarse y objetivar al actor y al productor de esta acción. Así se hace posible la transformación de lo desconocido en un objeto, un *Él* o *Ella*, a partir de un *Tú* que originalmente no pudo ser experimentado, sino simplemente sufrido. Este carácter inicial y prolongadamente relacional de todo fenómeno esencial hace más fácilmente comprensible cierto elemento espiritual de la vida del primitivo, muy estudiado y comentado por la ciencia actual, pero aún no comprendido adecuadamente. Me refiero a ese poder misterioso cuya idea se encuentra con mu-

hombre clásico, a través de la relación existente en la originaria e íntima unidad de las palabras yo-tú, yo-ello: «La diferencia fundamental entre las dos palabras primordiales se pone de manifiesto en la historia del hombre primitivo. Ya en el fenómeno de relación elemental pronuncia la palabra *Yo-Tú* con una naturalidad que precede a lo que cabe llamar visualización de las formas, esto es, antes de conocerse a sí mismo como un *Yo*. En cambio, la palabra primordial *Yo-Ello* sólo se torna posible una vez adquirido este conocimiento, una vez efectuado el aislamiento del *Yo*. La primera palabra primordial ciertamente puede descomponerse en *Yo y*

chas variantes en las creencias o en el conocimiento (lo que es lo mismo) de muchos pueblos primitivos. Conocido como *Mana* u *Orenda*, abre el camino al braman en su significación primaria y, luego, a la *Dynamis* y a la *Charis* de los Papirus Mágicos y de las Cartas Apostólicas. Se lo ha caracterizado como un poder suprasensible o sobrenatural, describiéndolo con el empleo de nuestras categorías, que no corresponden a las del hombre primitivo. Los límites de su mundo están trazados por su experiencia corporal, de la cual muy "naturalmente" forman parte las visitas a los muertos, por ejemplo. Ha de parecerle absurdo el admitir que realmente exista lo que no tiene cualidades sensibles. Los fenómenos a los que atribuye "poder místico" son todos fenómenos elementales de carácter relacional, esto es, fenómenos frente a los cuales reacciona porque conmueven su cuerpo y dejan en él una imagen conmovedora. La luna y los muertos que lo visitan durante las noches le traen dolor o júbilo, tienen ese poder. Pero también tienen poder el sol que quema, la bestia ululante, el jefe cuya mirada lo constriñe y el hechicero cuyo canto lo torna fuerte para la caza. *Mana* es simplemente esa fuerza eficaz que ha transformado la persona lunar de los cielos en un *Tú* que conmueve la sangre y deja su rastro en la memoria una vez que la imagen objetiva se ha destacado de la imagen emotiva. Y ello aunque la luna misma no aparezca jamás sino como el autor o el productor de esta acción. *Mana* es aquello con lo cual el hombre, si lo posee —por ejemplo una piedra mágica—, puede actuar de esa manera. En el hombre primitivo, la imagen del mundo es mágica, no porque tenga como centro la fuerza mágica del hombre, sino porque esa fuerza humana sólo es una variedad particular de la magia universal de la que surge toda acción afectiva. La causalidad en su imagen cósmica no es una secuencia continua, sino que está hecha de una fulguración siempre renovada de poder; es un movimiento volcánico sin continuidad. *Mana* es una abstracción primitiva, probablemente más primitiva que el número, pero no más sobrenatural que él. La memoria, al educarse, poco a poco aprende a clasificar los grandes sucesos relacionados, las sacudidas emocionales elementales. Lo más importante para el instinto de la conservación y lo más notable para el instinto del conocimiento, esto es, "lo que actúa", se destaca más enérgicamente, se torna autónomo. Lo menos importante, lo no general, el cambiante *Tú* de las experiencias retrocede, permanece aislado en la memoria, se objetiva gradualmente, poco a poco se transforma en un objeto y muy lentamente se distribuye en grupos y clases. En tercer lugar, finalmente, terrible cuando se halla así separado, a veces más espectral que la muerte o la luna, pero de una evidencia más incontrovertible, surge el otro "incambiante" compañero, el *Yo*. La conciencia del *Yo* no está vinculada al poder primitivo del instinto de autoconservación más que al de los otros instintos. No es el *Yo* quien procura propagarse, sino que es el cuerpo quien desea hacer cosas: utensilios, juguetes, ser un "creador". Además, en la función de conocimiento primitivo no cabría reconocer el *cognosco ergo sum*, por ingenuo que sea, ni la noción, por infantil que sea, de un sujeto que experimenta. El *Yo* emerge, como un elemento singular, de la descomposición de la experiencia primaria, de las vitales palabras primarias *Yo-afectante al Tú* y *Tú-afectante al Yo*, una vez que han sido divididas y se ha dado eminencia de objeto al participio». M. BUBER, *Yo y Tú*, Buenos Aires, 1960, 21 s.

Tú, pero no ha nacido de la reunión de ambos; es por su índole anterior al *Yo*. La segunda palabra primordial *Yo-Ello* ha nacido de la unión del *Yo* y del *Ello*; por su índole es posterior al *Yo*. En el fenómeno primitivo de la relación, y a causa de la exclusividad de este fenómeno, está incluido el *Yo*. Como sólo puede haber en ese fenómeno dos compañeros plenamente actuales, el hombre y lo que lo confronta, y como el mundo se convierte en una dualidad, el hombre presiente ya algo de esa emoción cósmica del *Yo*, antes aún de haber tenido conciencia del *Yo* mismo. En cambio, en el fenómeno natural, actual, en la experiencia que traduce la palabra *Yo-Ello*, centrada sobre el *Yo*, este *Yo* no está aún incluido. Este fenómeno aísla de su medio al cuerpo humano, considerado como el portador de sus impresiones. El cuerpo aprende a conocerse y a distinguirse en sus peculiaridades; pero la distinción sólo expresa una simple contigüidad, y no entraña el sentimiento implícito de la cualidad verdadera del *Yo*. Pero cuando el *Yo* de la relación ha aparecido y ha adquirido una existencia separada, por un extraño fenómeno se diluye y se funcionaliza a fin de penetrar en el hecho natural por el cual el cuerpo se aísla del mundo circundante y se despierta el estado en el cual el *Yo* es propiamente activo. Sólo ahora puede tener lugar el acto consciente del *Yo*. Este acto es la primera forma de la palabra primordial *Yo-Ello*, de la experiencia en su relación con el *Yo*. El *Yo* que se ha destacado afirma que es el portador de sus impresiones y que el mundo es su objeto. Este fenómeno, es verdad, ocurre en una forma «primitiva» y no en una forma que pertenezca a la «teoría del conocimiento». Pero en cuanto la frase «Yo veo el árbol» es pronunciada de tal modo que no expresa una relación entre el hombre –*Yo*– y el árbol –*Tú*–, sino que expresa la percepción del árbol como objeto por la conciencia humana, levanta una barrera entre el sujeto y el objeto. Entonces se pronuncia la palabra primordial *Yo-Ello*, la palabra de la separación»⁴.

Con el hombre clásico se extingue el dualismo absoluto entre el hombre y el mundo y, paralelamente, se anula el trascendentalismo absoluto de la religión y el arte. La confianza depositada en el saber lo lleva a una íntima comunicación con el mundo, con un mundo explicable, del cual es él medida y paradigma. El arte asume entonces una función completamente nueva; el carácter directo, religioso de sus valores, se extingue, deja de ser trascendental; en efecto, la divinidad no mora ya detrás de cada cosa, más allá, sino que se incorpora al mundo asimilado del hombre, se hace mundana, intramundana, está encerrada en el mundo mismo, encarnada en él. En la historia de la cultura, el modelo más claro de hombre clásico, de hombre en el que se hallan en un punto de tenso equilibrio el instinto y el intelecto, es el hombre griego. Con él se ha extinguido el

⁴ M. BUBER, op. cit. p. 25-26.

dualismo absoluto entre el hombre y el mundo, con él llegamos a la culminación de un proceso que establece el antropomorfismo del universo, donde se verifica la unidad de Dios y el mundo, que no es sino un modo diferente de designar la unidad del hombre y el mundo, puesto que no es otro que el hombre mismo quien se oculta tras la divinización del universo.

El pensamiento del hombre clásico procede de modo muy distinto al del hombre primitivo; se ha vuelto teórico, es decir, tiende a liberar los contenidos de la experiencia sensible del aislamiento a que lo sometiera la intuición; ahora los asocia y compara, ordenándolos en secuencias entrelazadas y relacionadas, formando un mosaico en el que las diferentes partes responden a un sistema de totalidad manifiesta. Cada componente de este sistema cerrado se concatena y combina con los restantes miembros en una concepción unificada donde lo singular, los hechos aislados, coexisten en tanto se encuentren coordinados e incluidos en la cimentación de una totalidad del sentido. La regularidad del universo se busca en sí misma, convirtiéndose la filosofía en el instrumento sobresaliente para la aprehensión del conocimiento espiritual, complementado con las necesidades intuitivas de que mune la religión. El espacio se abre con toda su plenitud, y el hombre clásico ha de entregarse al mundo sensible de los fenómenos desde una perspectiva mucho más amplia y transformadora: acordándolo con su propia imagen, símbolo del equilibrio en que descubre la armonía de su propia alma. Religión y filosofía mantienen una relación de mutuo complemento. El instinto que lo caracterizó anteriormente y el desarrollo de su intelecto, con que ahora sella la seguridad de su puesto en el cosmos, se armonizan convergiendo hacia una síntesis de contenido superior. Desde esta visión comprensiva deben pensarse las palabras inscritas en la puerta del oráculo de Apolo en Delfos: «Conócete a ti mismo», símbolo iluminante de la cultura griega clásica, pasible de ser relacionadas con el mito de la caverna de Platón, así como con tantos otros pasajes diversos de sus *Diálogos*.

La diáfana plasticidad de las divinidades griegas, resultado de una lenta y gradual transformación a partir de las sombras inseguras de primitivas representaciones místicas, se completa y complementa con la ciencia, tal como se completan y complementan concepto e intuición. Esta nueva relación en que se han tensado religión y filosofía (para el hombre clásico ciencia y filosofía son una misma cosa), relación de equilibrio, ha incidido en un reacomodamiento del arte.

Para el hombre primitivo la creación artística cumplía una función de resguardo ante el fluir incesante y cambiante de la vida, erigiéndose sus manifestaciones en un conjunto de valores absolutos y perdurables; sus imágenes fijas representativas eran el resultado del instinto inmediato de conservación con que respondía a la angustia provocada por la imposibili-

dad de comprender y entender la multiplicidad heterogénea de los fenómenos naturales. Pero al hombre clásico el universo no se le impone como fuerza caprichosa e incontrolable; la actividad ordenadora y sistemática de su espíritu ha iluminado en las antiguas sombras del mundo externo y, al mismo tiempo, ha ganado en la confianza de sí mismo. W. Worringer ha definido este momento con suma precisión: «Así como el terror cósmico se hizo religiosidad cósmica, en el sentido de Goethe, así también la tendencia severa a construir objetos abstractos se convirtió en tendencia a construirlos animados y vivos. Con todas sus fuerzas, el hombre clásico se entrega al mundo sensible de los fenómenos para transformarlos de conformidad con su propia imagen. Para él, nada hay muerto; todo lo anima él con su propia vida. Crear artísticamente significa para él fijar en intuiciones ese proceso ideal en el cual su propio sentimiento de la vida se funde con el mundo viviente que lo rodea. Ya no se inclina ante el azar de los fenómenos, sino que lo depura, en el sentido de una regularidad templadamente orgánica, o, dicho de otro modo, aplicándole el contrapunto immanente de su propio sentimiento vital, del que tiene ya una alegre conciencia. Toda representación artística se transforma, pues, en una como apoteosis de ese sentimiento vital elemental, que se ha hecho consciente»⁵.

El goce mismo de la intuición le permite descubrir el sentido de la belleza de lo viviente, del ritmo vital que traspasa el universo y se encarna en cada organismo y hasta en su propia actividad creadora. En este tipo, el hombre griego clásico, se resume la máxima posibilidad humana alcanzada en la cultura occidental, pues su saber no se reduce a lo que puede descubrirle la razón, brazo eminente de la filosofía; sabe, además, de y por la fuerza religante del mito para iluminar en aquellos antros donde no penetra el conocimiento intelectual, y alcanza, gracias a ese conocimiento intuitivo de que provee la religión, a coronar la visión más alta de la realidad.

La cultura oriental, en cambio, ha ahondado en el conocimiento intuitivo como fuerza impulsora de su civilización. Aunque en un primer momento nos inclinásemos a considerar al hombre oriental muy próximo al primitivo, rápidamente notaríamos la distancia infinita que los separa. El hombre oriental ha avanzado por otro camino, un camino en el que el temor ha sido superado después de largos y pacientes ejercicios espirituales, después de un retiro voluntario del mundo de la acción con la finalidad de explorar con detenimiento la propia interioridad. En ese camino de apartamiento y renuncia ha dejado paso a una resignación aceptada como forma de vida terrena, cuya última verdad se encuentra en una realidad superior escondida tras el mundo de lo sensible y lo contingente. En tanto las apariencias del mundo concreto y material puedan ser desterradas de

⁵ W. WORRINGER, *La Esencia del Estilo Gótico*, Buenos Aires, 1973, p. 32.

su vida o, por lo menos, confinadas a un ámbito reducido de su diario acontecer, lo verdaderamente real aparecerá en todo su esplendor; a medida que se atrofien los sentidos engañosos que lo impresionan con las formas móviles y fluyentes, siempre inestables, de las apariencias, otros más profundos comienzan a despertar mostrándole el mundo eterno de las esencias. De ahí que su alma se encuentre tensada por la idea de una salvación que implica la serenidad inmutable al final de un arduo camino de despojos y purificaciones. Los valores mundanos han sido abolidos en su espíritu y, si se los pudiese encontrar en alguno de los modos de expresión artística, notaríamos rápidamente que se encuentran vaciados de su contenido accidental para ser encadenados a un sistema de símbolos cuyo significado abarca e ilumina un recinto de suprema unidad escondido tras el velo de las ilusiones cotidianas.

Su sabiduría se cimenta en la órbita del instinto; por ello, su arte carece también, como el del primitivo, de toda ornamentación, es rígido y abstracto, pero a diferencia de aquél, ha desarrollado una riqueza y complejidad simbólica mayores.

A partir de esta caracterización inferimos que aquello que en el hombre primitivo era un estado transitorio, en el oriental se percibe como un estado firmemente consolidado, apartado de toda posibilidad de evolución, superior a todo acontecer y conocer. Para él, el ser es un enigma indescifrable; la vida, algo sagrado, vía de purificación y pausa en la eternidad, inaccesible hontanar del hombre al conocimiento, profundidad insondable en que descubre su propia nulidad, pero de donde se yergue, al mismo tiempo, su grandeza. Debido al mundo en el que se desarrolla, transido por la esperanza de un más allá y de la salvación, el arte oriental se halla impregnado de las mismas ideas; carece de dinamismo, de la transitoriedad y accidentalidad que caracteriza el fluir constante de la vida; carece de sensualidad y de ornamentación ficticias, porque para él el progreso es ficción y su meta más alta no se encuentra en el engaño de los sentidos ni en las apariencias ilusorias, sino en la forma eterna de un mundo perdurable.

Su desprecio y apartamiento de los valores mundanos lo llevan a desconfiar del racionalismo, tal como se lo identifica en Occidente a partir del Renacimiento. Por lo tanto, el racionalismo no es para el hombre oriental la limitación de la inteligencia a la sola medida humana; por el contrario, cualquier perspectiva humana dominada por esta forma de razón cognoscitiva da lugar, según la mentalidad del hombre oriental, al surgimiento de la pasión individualista, cuya última expresión es la concepción mecanicista del mundo.

El racionalismo del hombre oriental ha sido despojado de la importancia que posee para el occidental; carece de capacidad para mover por sí solo al intelecto a desentrañar el mundo eterno de las esencias. Le están vedados la penetración y el descubrimiento de las verdades; su nobleza y

finalidad más relevantes consisten en el hecho de que se trata del instrumento apropiado y conveniente para recibir y aceptar las verdades reveladas en que se place el espíritu humano. En tal concepción, el reino de la cantidad ha sido abolido; el arte del hombre oriental, cuya esencia lógica permanece siempre impersonal y cualitativa, refleja y mantiene la misma idiosincrasia; su expresión abstracta y rígida, pero de rica complejidad, se funda en la idea de una Unidad absoluta que no puede expresarse por ninguna imagen; cualquier presencia que la quisiera representar, por el solo hecho de tomar forma se le opondría y constituiría una fuente de errores y desvíos: toda imagen simbólica es imperfecta y parcial, puesto que participa de la voluntad subjetiva del artista, y, además, su sola existencia implica de hecho un modo de comparación, lo cual es inaceptable en la concepción de la idea de trascendencia de lo Absoluto, cuyo aspecto más sobresaliente consiste en su no-alteridad. Lo Absoluto no puede confundirse jamás con lo relativo —éste no posee autonomía—; cuando así sucede, la causa de tal confusión y error debe atribuirse a la ilusión⁶.

El arte oriental carece de apasionamiento y sensualidad debido a esa peculiar idiosincrasia que relegó al racionalismo individualista a una depurada condición de humildad y sumisión como instrumento efectivo para aceptar la revelación. Por ello, y aunque parezca paradójico, dicho arte deriva de la razón o de la ciencia, pero unido y complementado con la intuición espiritual, en una síntesis de sentido en la que la razón no paraliza ni destruye la inspiración sino, muy por el contrario, gracias a su desapasionamiento y consecuente impersonalidad, es llevado a la plenitud por la captación de una belleza no individual que manifiesta de manera conclusa la Unidad en la multiplicidad. De acuerdo con esta concepción, el arte consiste en hacer evidente, en desentrañar, la belleza —proveniente de Dios— contenida virtualmente en la naturaleza, y el mejor recurso para darla a luz es el de trabajar los objetos según el estado natural en que se encuentran.

Este método de trabajo conlleva en sí la idea de que no es lícita la transformación forzosa de la naturaleza violando su íntima esencia. El artista oriental no intenta hacerla distinta de lo que es, sino rescatar su belleza entrañable, oculta tras el velo amorfo que recubre su armonía y equilibrio. Así, el arte se yergue como el instrumento preciso para ennoblecer la materia, finalidad primera del hacer en el descubrir, pues la culminación ideológica de este concepto implica que el trabajo con que se ennoblecce la materia actúa en el ser todo del hombre ennobleciéndolo. En suma, el arte es para el hombre oriental prueba de la existencia divina que, gracias al trabajo, puede ser descubierta en la belleza ínsita de cada minúscula parte del universo.

⁶ Estos motivos han llevado a que en el Islam esté prohibido representar a Dios y el rostro del Profeta. Lo Absoluto no puede ser confundido ni reemplazado.

Arte Tradicional

Intentar el estudio del arte de la India, China, el Islam, el mundo greco-latino y la Edad Media cristiana, comporta el esfuerzo previo por rescatar los principios que dominaban la existencia del hombre en tales períodos. Aplicarles la perspectiva del hombre moderno, casi por completo desvinculado de la religión, llevaría a una visión desacertada, sin fundamentos sólidos, y a huecas y falaces conclusiones acerca de sus realizaciones.

El estudio, según lo entendía Santo Tomás, no tenía por objeto saber lo que han pensado los hombres, sino lo que son las cosas, y éstas son lo que ellas significan en el espíritu de su creador.

De acuerdo con el pensamiento hindú, la imagen pintada emana de un modelo interior percibido por el artista, modelo que a su vez es irradiación y encarnación de la verdad eterna.

En el mundo del Islam encontramos casi idéntico principio; según las palabras de los maestros musulmanes, el arte es la culminación de un esfuerzo que consiste en trabajar los objetos conforme con su naturaleza, en la que está encerrada de un modo virtual la belleza —pues ésta proviene de Dios—; el significado profundo del trabajo del artista radica en su esfuerzo por liberar y tornar evidente esa belleza; a través de este proceso ennoblece la materia y pule, al mismo tiempo, su propio espíritu. En tanto no deje rastros de inspiración subjetiva e individual rescatará una belleza impersonal, prueba de la existencia divina⁷.

De manera análoga encontramos estos principios en el arte cristiano medieval: «Tal como el cosmos, el templo surge del caos. El material de construcción, madera, teja o piedra, corresponde a la *hyle* o materia prima, la sustancia plástica del mundo. El albañil que trabaja la piedra ve en ella la *materia* que sólo participa en la perfección de la existencia al asumir una forma determinada por el Espíritu»⁸.

En todos los ejemplos citados, por encima de la historia humana interesa otra historia, cuyas páginas trascienden e iluminan cada parte del universo desde la vida del espíritu⁹.

Cuando intentamos explicar un hecho histórico no existe otro método que el de situarlo en su contexto temporal, fijarlo en el lugar en que acae-

⁷ Para ampliar tales conceptos puede consultarse el libro de FRITHJOF SCHUON, *De l'Unité Transcendante des Religions*; cap. IV, «La question des formes d'art», París, 1948.

⁸ T. BURCKHARDT, *Principios y Métodos del Arte Sagrado*, Buenos Aires, 1982, p. 45.

⁹ En el sexto canto de sus *Bucólicas* (vs. 3-5), VIRGILIO reitera el mismo precepto, subrayando además el sentido del ejercicio de un oficio como medio para acceder a una revelación de orden universal:

cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem
vellit et admonuit: «pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ovis, deductum dicere carmen».

ció, examinar los distintos antecedentes que fueron convergiendo hacia su conformación y las diferentes variables culturales del momento, cotejando las referencias de quienes lo han observado y de quienes lo han vivido. Si se trata de conocer los principios del arte en las civilizaciones antiguas, será necesario buscar testimonio de ellos en los representantes de esas diversas tradiciones, reuniendo con minucioso cuidado y desapasionado interés el material que nos permita reconstruir, lo más acabadamente posible, la síntesis de pensamiento que rigió, valorizó y condujo la vida de ese tiempo, síntesis desarrollada a través de las múltiples y verificables manifestaciones del espíritu, siempre asociadas, todas ellas, a una concepción mayor que las abarca, explica e incrementa. En el caso particular de las culturas antiguas, tales principios se encuentran latentes en las obras de arte que han llegado hasta nosotros.

Para estudiar e interpretar una obra de arte antigua es necesario remitirla al centro de la civilización en que fue concebida, conocer la religión y filosofía de la época e iniciar el progresivo desvelamiento de su tradición espiritual más oculta, pues, en toda cultura tradicional, cualquiera de las actividades del hombre fue considerada siempre algo más que simple manifestación exterior. Si prescindimos de estos presupuestos —válidos e irrenunciables para la intelección de la obra de arte, sea cual fuere su naturaleza específica, el tiempo y el lugar en que fue creada—, el resultado de nuestra indagación se reducirá sólo a hechos, a fragmentos incoordinados carentes de ideología. En tanto desechemos la metafísica como la llave de las civilizaciones estudiadas (aunque no se tratare más que de un segmento de ellas), quedaremos a merced de falsas interpretaciones, porque esos pretendidos hechos —que limitados a sí mismos apenas nos dicen algo de sí mismos— no son sino abstracciones mucho más arbitrarias que las ideas. No se trata de desconocer su verdadero valor; se trata de sentar que lo tienen en cuanto participan de la concepción ideológica que sus autores les atribuyeron. R. Guénon, conocido estudioso de las religiones y símbolos de la tradición universal, en uno de sus numerosos trabajos sobre los oficios tradicionales señala lo siguiente: «Como lo hemos reiterado, en toda civilización tradicional, cualquier actividad humana, sea ésta cual fuere, se considera como derivada esencialmente de los principios vigentes; esto, que es cierto fundamentalmente para las ciencias, extiende igualmente su validez al ámbito de las artes y de los oficios, dándose por añadidura una estrecha conexión entre éstos y aquéllas, ya que, según la fórmula que los constructores de la Edad Media elevaron a la categoría de axioma fundamental, *ars sine scientia nihil*, aludiéndose con ello, como es natural, a la ciencia tradicional y no a la profana, cuya aplicación no puede originar más que la industria moderna. Este vínculo con los principios provoca una especie de *transformación* en la actividad humana y, en lugar de quedar reducida a lo que es como simple manifesta-

ción externa (lo que en definitiva constituye el punto de vista profano), pasa a integrarse en la tradición, constituyendo así, para aquél que la realiza, un medio de participación efectiva en ella, lo que significa que reviste un carácter estrictamente «sagrado» y «ritual». Ésta es la razón por la que ha podido afirmarse que, en una civilización como ésta, «cada ocupación es un sacerdocio»; para evitar dar a este último término una extensión tal vez un poco inadecuada, por no decir excesiva, tal vez sería mejor decir que en ella misma se encuentra el carácter que, al establecer la distinción entre «sagrado» y «profano», inexistente en un principio, sólo ha perdurado en las funciones sacerdotales»¹⁰.

En este tipo de culturas las artes eran de naturaleza verdaderamente cualitativa; por ello las artes se encontraban incluidas en los oficios; ambos no se diferenciaban por ningún rasgo distintivo entre sí. *Artifex* era para los antiguos el hombre que ejercía un arte o un oficio, sin que pueda asemejarse al artista o al artesano tal como los denominados en nuestros días; en su origen era algo más que cualquiera de ellos, pues su actividad se encontraba vertebrada por principios y por una concepción que lo unía al ordenamiento de un mundo jerarquizado. El oficio no consistía en algo exterior al hombre; por el contrario, le pertenecía como esencia, y su práctica implicaba la expansión de su propia naturaleza interior acordada con la armonía del cosmos. Se deduce de aquí que la verdadera sabiduría, el saber profundo de este hombre tradicional, residía en el descubrimiento de su propio ser, de las potencialidades latentes en sí para llegar a ser él mismo y no otro, no un número más, unidad intercambiable de una serie. Colateralmente se advierte la importancia relevante que caracterizaba a la enseñanza de una cultura tradicional porque, más que datos y un cúmulo de nociones informativas, intentaba descubrir y despertar lo que el hombre sabía, es decir, lo que el ser lleva en sí¹¹.

Los primeros testimonios del arte surgieron como expresión simbólica. La pintura y la escritura se desarrollaron por diferenciación divergente de la primitiva pictografía, forma de expresión lineal, plana, anterior al alfabeto y al dibujo. ¿Y qué era la pictografía sino un modo simbólico de ciframiento de la realidad, un modo simbólico de expresión, es decir, una síntesis simbólica tendiente a expresar la acción? El arte antiguo, tanto en Oriente como en Occidente, nace como símbolo, papel que desde su origen siguió cumpliendo luego durante milenios, inequívocamente presente en los nuevos ropajes del arte cristiano que, al apoderarse de aquellas formas de arte antiguo revistiéndolas con una nueva significación —propicia a su escatología—, probó una vez más que tales formas no eran sino signos.

¹⁰ R. GUENON, *El Reino de la Cantidad y los Signos de los Tiempos*, Madrid, 1976, p. 64.

¹¹ En la antigua Grecia, PLATÓN delineó con precisión esta doctrina de la «reminiscencia» en varios de sus *Diálogos*, pero, en particular, remitimos a *Menón*.

Esta actividad que llamamos arte, ejercida por el hombre, se encontraba en la antigüedad fuertemente ligada a la vida del espíritu, a una realidad superior a la propia realidad material contingente. En la idiosincrasia de los antiguos (y en la de comunidades primitivas actuales) la religión, la vida del espíritu, no era una actividad que se llevaba a cabo desasida o divorciada del sentir del hombre, sin ninguna relación con el resto de sus ocupaciones; por el contrario, su influjo penetraba y se confundía con la esencia misma de la existencia, convirtiendo toda manifestación humana en sagrada. Este carácter sagrado de la actividad humana en civilizaciones tradicionales como la islámica o la cristiana medieval, en las que los actos más triviales de la existencia estaban sumidos en una atmósfera religiosa, se debe «al hecho de que en estos casos, la religión no es una cosa restringida y considerablemente limitada que ocupa un lugar aparte y que carece de influencia sobre el resto de los órdenes como es en la actualidad para los occidentales (o al menos para aquéllos que todavía consienten en admitir una religión); por el contrario, en las referidas civilizaciones, la religión penetraba en toda la existencia del ser humano o, mejor dicho, todo cuanto constituye dicha existencia y particularmente la vida social se encontraba englobada en un ámbito de forma tal que, en realidad, no podía existir nada «profano» salvo para aquéllos que, por una razón u otra, permaneciesen apartados de la tradición y cuyo caso no reflejaba entonces más que una situación anómala»¹².

Toda la actividad artística implicaba un punto de partida y de referencia, principios, desde los que emanaba, a través de múltiples manifestaciones, la verdad eterna, inscrita en lo *real* por excelencia, en un espacio sagrado que, como tal, lo apartaba del fin de las experiencias subjetivas, de la ilusión inconsistente y cambiante¹³.

El artista, como cocreador, era quien poseía la capacidad de percibir ese modelo interior, reflejo del mundo invisible, conocimiento real por encima del nivel de la razón, y de realizar la transposición efectiva de tal visión por medio de una operación intelectual. Pero nos engañaríamos si pensáramos que el resultado debía ser, formalmente, lo más parecido a la realidad circundante; por el contrario, era su realidad interior lo que contaba; por ende, el significado del objeto excedía en mucho su apariencia, pues más que intentar plasmar la contingencia de lo material —lo que hubiera equivalido a una sumisión a la *hyle* ontológica, amorfa no sólo en un sentido relativo al presentarse bruta sino, en particular, en un sentido radical por estar desprovista de caracteres inteligibles antes de recibir el sello de una forma—, el esfuerzo consistía en extraer la verdadera grandeza que dicho objeto evocaba del mundo suprasensible. Por ello, el carác-

¹² R. GUENON, op. cit., p. 64.

¹³ Cf. M. ELIADE, *Lo Sagrado y lo Profano*, Madrid, 1973, p. 28-32.

ter más o menos concreto de la imagen o la originalidad de una obra literaria no tenían mayor importancia: si el modelo era ideal, resultaba imposible aprehenderlo en la naturaleza, porque ningún objeto natural podía ser considerado como el tipo de su orden.

Así, el arte antiguo se propone y nos transmite, antes que la descripción de un objeto, la sugestión de un estado. El grado de comprensión, la mayor o menor captación del símbolo enunciado, variaba según la riqueza espiritual del contemplante. El artista, para hacer inteligible a otros la visión de su interior, se apoderaba de un modo tradicional de expresión —como en todo lenguaje de comunicación—, adaptado a cánones enseñados y adquiridos.

Hasta el umbral del Renacimiento tuvo vigencia esta forma de percepción del universo en la que el arte se encontraba estrechamente ligado a la teología. Marsilio Ficino, cabeza eminente de la famosa Academia Platónica de los Médicis, retorna sobre el mismo tema con los mismos términos: «Forma est in mente universalis: talis in corpore esse non potest. Si mens etiam sine electione et usu quotidie in seipsa formas parit universalis, fit ut ipsa fons earum naturalis sit et receptaculum naturale»¹⁴.

Así, el artista conocedor de la naturaleza del arte tradicional se mantiene fiel a los principios de éste en tanto se identifica con un prototipo sagrado en su intento por adaptarlo a determinadas condiciones materiales y en tanto realiza su esencia al exteriorizarlo según los preceptos y normas heredados; para el logro de esta operación espiritual, su intelecto se ha despojado de la pasión individualista que lo habría llevado a convertirse en medida de todas las cosas; es, en cambio, el receptáculo natural de las verdades reveladas y la fuente del propio conocimiento interior. Un proceso de tal naturaleza sólo puede ser efectuado por un hombre cuya vida se encuentra consustanciada con la religión, o dicho de otro modo, cuya vida se encuentra religada con lo sagrado y por ello mismo «consagrada» a aceptar y cumplir la perfección del Espíritu en el mundo y en sí mismo.

Contemporáneamente, el profesor J.N. Findlay, en una serie de lecciones dadas en la Universidad de St. Andrews (Escocia), entre los meses de diciembre de 1964 y febrero de 1965, conocidas bajo la denominación de «Gifford Lectures», vuelve a insistir sobre la trascendencia de la religión a propósito de su análisis del mito de la caverna con que comienza el séptimo libro de la *República* de Platón, conectado con otras narraciones de «un mundo de arriba» en la misma obra citada y en el *Menón*, en el *Fedro*, en el *Timeo*, y en las descripciones particularmente maravillosas de *Fedón*. En su relevamiento de los distintos componentes de la caverna humana, de la caverna en que se reconoce la situación de la «condición

¹⁴ *Theologia Platónica*, París, 1964, cap. VIII.

humana»¹⁵, el profesor Findlay arriba a un estrato al que considera la culminación de todos los fenómenos, el de los objetos religiosos: «Aquí es donde tenemos que reconocer, en cierto sentido, la corona de todos los fenómenos, el vértice, ocupado o sin ocupar, en el que se hallan reunidos todo género y estilo de valor y requisitos positivos, impersonales, el punto bien señalado por Anselmo en la frase *id quo maius* (aunque quizás debería haber dicho *melius*) *cogitari nequit*. El vértice es un punto reservado para los objetos de la religión, por los que no entendemos otros que los objetos de apreciación inmensa, justa, positiva, de autoabajamiento y autodedicación sin reserva, una idea tan clara como es túrgida y tediosa su expresión detallada, y que permanece siendo el punto importante de referencia que es, pensemos o no que está o puede estar ocupado o sin ocupar, bien sea que hagamos de su ocupante algo concreto o abstracto, material o espiritual, o que lo ubiquemos en la categoría de las cosas o de los atributos, de verdades, modos, métodos, o de meros vacíos y vacancias. Podemos decir que la caverna humana es de tal suerte que implica una distinción de lo alto y de lo bajo, y cenit o ápice en la dimensión de altura en que se hallan reunidos todos los fundamentos de apreciación positiva, estando todos presentes en forma superlativa». Y un poco más adelante, al hablar de Dios o lo Divino, nos lo describe indefinible –según su naturaleza–, al tratar de acercarse a su infinitud, pero vinculado al hombre como un fenómeno de raíces profundas y diversas, mas «siempre allí», en la caverna humana... «Sus desapariciones y raras proyecciones han de ser consideradas como oscurecimientos y deformaciones humanas más bien que como partes del fenómeno mismo». Y su idea acerca del tema se cierra de la siguiente manera: «la función primordial de los objetos religiosos consiste implícitamente en ser la fuente supuesta de cuanto hay de poder, realidad, permanencia, autosuficiencia, excelencia y forma bien cumplida en el mundo»¹⁶.

Lo sagrado ha sido, desde los más antiguos testimonios, el signo de esencial transcendencia de la condición del hombre y sello por el que ésta se vuelve forma, integrándose en el ritmo de un espacio y un tiempo que incluye y excede al de la historia humana, fundada sobre las realidades documentadas o comprobables. Al alcanzar ese ritmo, el intelecto, ejercitado en la frecuentación del simbolismo de las formas, imita el modo de operar del Espíritu divino, trasladando sus leyes al dominio limitado del

¹⁵ J. N. FINDLAY, *La Disciplina de la Caverna*, Madrid, 1969, p. 14-40.

¹⁶ *Ibidem*, p. 30-31. Con respecto al oscurecimiento de lo divino en determinadas épocas encontramos una opinión coincidente en la obra de M. BUBER, *Eclipse de Dios*, Buenos Aires, 1970: «Eclipse de la luz del cielo, eclipse de Dios –tal es en verdad el carácter de la hora histórica que el mundo atraviesa.», p. 25.

trabajo humano. Idéntica concepción acerca del intelecto, donde se mueve la visión del contemplativo, es la del pintor románico, cuyos frescos —adaptaciones de los bizantinos de los primeros siglos— fueron realizados bajo el fuerte influjo de las doctrinas teológicas y filosóficas de esos tiempos, impregnadas del platonismo. Los ejecutantes de un arte intelectual compondrán obras objetivas, impersonales, más próximas a su finalidad de grandeza en sí. Luego, el mecanismo todo (temas, cánones de proporciones, tipos, los signos) sobrevivió al espíritu que los animaba. Los medios de expresión, el vehículo, sirvieron a los artistas del Renacimiento para transmitir sentimientos, sensaciones, pero la espiritualidad se había desvanecido.

Según la concepción de las civilizaciones tradicionales, el arte sagrado debe imitar al arte divino, no como copia de la creación divina acabada, sino a semejanza del hacer divino; por ello el arte sagrado tiene siempre una íntima relación con la metafísica, la cual es, a causa de su objeto infinito, en sí misma ilimitada.

El presupuesto de que toda actividad humana deriva esencialmente de los principios integra al artista en la tradición y le asegura un modo de participación en ella.

Las Ideas y el Arte en el Medioevo

La concepción artística del medioevo cristiano representa, en el mundo occidental, el resultado de un largo proceso de transformación y la culminación de ideas que se remontan hasta la Antigüedad Clásica Grecolatina; connotadas en su origen de modo muy diverso, terminan por ser sintetizadas y recibir el sello infrangible de la cosmovisión cristiana. San Agustín y Santo Tomás de Aquino son quienes, en particular, concluyen una tarea de transformación que había sido preparada por Cicerón, Séneca y Plotino (de distintas maneras), con respecto a los postulados de Platón y Aristóteles.

Para Platón, la mayor parte de las obras artísticas se encuentra encuadrada bajo el concepto del «arte mimético», contra el cual se pronuncia desfavorablemente en el libro décimo de la *República* y en el *Sofista*. «Queda, pues, demostrado de una manera suficiente que el imitador no tiene un conocimiento profundo de las cosas que imita, con lo cual convierte su arte imitativo, no en algo serio, sino más bien en algo infantil». Y añade a continuación: «Todo esto ocasiona, naturalmente, una gran perturbación en nuestra alma»; para finalizar: «Este es el acuerdo que yo buscaba cuando decía que la pintura y, de manera general, toda la imitación, realizan su obra a una gran distancia de la verdad. De ella puede afirmarse todavía que tiene relación y amistad con esa parte de nosotros

alejada de la razón y no dispuesta, por tanto, para ningún fin bueno y verdadero»¹⁷.

Platón sostenía, pues, que el artista reproducía copias exactas del contenido de la realidad sensible, duplicados del mundo fenoménico, o bien imágenes simuladas que trastocan las dimensiones propias de los objetos generando confusión en el alma. Se deducía fácilmente que el artista estaba imposibilitado de revelar el mundo de las Ideas, función reservada para el filósofo, ya que aquél sólo podía alcanzar su último grado en la realización de un *eidolon* —y, por ende, la categoría máxima que podía lograr la obra de arte—, mientras que éste se elevaba y accedía por la palabra al conocimiento supremo. En nuestro tiempo M. Buber asigna una relevancia significativa y englobadora a la postura platónica: «Debemos comprender la doctrina de Platón sobre las Ideas como protesta contra esta relativización de todos los valores. Es el gran intento del pensamiento antiguo por rescatar la conexión de lo ético con lo Absoluto y así permitir al hombre concreto y actuante encontrar, una vez más, el terreno primitivo del Ser. Consecuentemente, con esta intención, Platón formuló al final de su camino, como contraparte exacta de la frase de Protágoras, el enunciado opuesto: “Dios es la medida de todas las cosas”. Una vez trastornada la creencia —común a las primeras culturas orientales— en una unidad del universo, representante de lo correcto, y una vez escindida la naturaleza en un cosmos armonioso y un bios discordante, el mundo de las cosas ya no podría servir al hombre como modelo y pauta. Ese mismo mundo debía hacer frente a un mundo inviolable, arquetípico, de Formas puras»¹⁸. El más grande de los sofistas había dicho: «El hombre es la medida de todas las cosas», frase bajo la cual debe advertirse la ruptura entre lo ético y lo Absoluto, y, en consecuencia, la abolición del impulso humano por sobrepasar sus propias limitaciones y estrecheces teniendo como punto de referencia la rectitud de un orden único y justo para una sociedad en la que se integran lo Absoluto y el hombre. Desde la perspectiva sofística, una vez quebrada esa relación, es la sociedad humana, guiada por el principio de utilidad, la que determina los valores. Éstos, bajo el dominio de lo útil, serán múltiples y cambiantes, esclavos de las costumbres y las modas. La doctrina de Platón acerca de las Ideas asigna al hombre la tarea de realizar la incondicionalidad del Bien a través de su persona, de restablecer un orden moral idéntico al cósmico.

Aristóteles, en cambio, plantea el problema desde otro punto de vista, sustituyendo el antitético dualismo entre el mundo de las ideas y el mundo fenoménico por una relación sintética de dos principios complementarios que no son determinaciones lógicas, pues el pensamiento no

¹⁷ PLATÓN, *República*, 602 b/603d.

¹⁸ M. BUBER, *Eclipse de Dios*, p. 92.

los deduce, los presupone; no se fundan en el análisis racional, sino en una intuición intelectual, que se sostiene por un vínculo simbólico entre el modelo preexistente en el espíritu del artista y la materia dispuesta a recibirlo.

Los conceptos que Aristóteles describió en su *Poética*, referidos a las artes propiamente dichas, no serán rescatados sino hasta el Renacimiento; en cambio, esos otros, expuestos en su *Metafísica*¹⁹, adquieren una enorme resonancia en el pensamiento de la Edad Media cristiana. Las nociones aristotélicas de *hyle* y de *eidos*, *materia* y *forma* respectivamente en su traducción al latín (la lengua de medievo cristiano era el latín y los textos filosóficos griegos se leyeron en traducciones latinas hechas por árabes y judíos), abren una nueva perspectiva en la valoración de la obra de arte, cuya forma existe en el alma del artista antes de que éste la plasme con su actividad. A partir de ese momento no hubo impedimento para relacionar la representación artística con la Idea, puesto que en la concepción de Aristóteles el significado de *eidos* se identificaba con la *forma* (latente en el alma del artista), el principio cualitativo que sellaba la hipótesis o transubstanciación de la *hyle* o materia plástica volviéndola inteligible.

En Roma interesa particularmente la postura de Cicerón, que reelabora ambas teorías fundiéndolas, hecho que acarreará un decisivo cambio de perspectiva en la historia del arte. Al reflexionar sobre el perfecto orador lo compara con una Idea que no tiene correlato empírico y a la que sólo puede imaginarse en el espíritu; del mismo modo sucede con el objeto de la representación artística, cuya imagen de total perfección anida en el alma del artista y no puede ser captada sensorialmente²⁰. Este estadio del

¹⁹ Cf. VII, 7 y 8

²⁰ CICERÓN, *Orator*, II, 7-10: Atque ego in summo oratore fingendo talem informabo qualis fortasse nemo fuit. Non enim quacro quis fuerit, sed quid sit illud quo nihil esse possit praestantius, quod in perpetuitate dicenti non saepe atque haud scio an nunquam in aliqua autem parte eluceat aliquando, idem apud alios densius, apud alios fortasse rarius. Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimatur. Quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tamen et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et eis picturis quas nominavi cogitare tamen possumus pulchriora. Nec vero ille artifex cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplantur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Vt igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatum speciem imitando referuntur ea quae sub oculis ipsa non cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. Has rerum formas appellat *idéas*; ille non intellegendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri; cetera nasci, occidere, fluere, labi, nec diutius esse uno et eodem statu. Quicquid est igitur de quo ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum.

pensamiento antiguo, fruto de lentas y largas transformaciones a partir de los principios expuestos por Platón, revela una nueva convicción de que el arte, en la cumbre de su gradual elevación, puede desasirse por completo del modelo sensible o natural y, por la libre facultad creadora del artista, independizarse de la impresión de lo realmente perceptible. La Idea filosófica ha descendido de la esfera de su residencia celeste, y el objeto artístico, a su vez, ha trascendido la de la realidad empírica para converger y encontrarse ambos en la conciencia del hombre.

Séneca y Plotino, en cambio, asumen una postura por completo distinta con respecto a la de Cicerón, enunciada precedentemente y divergente, además, entre sí. Para el primero, la imagen interna del objeto de la representación artística no aventaja ni sobrepasa a su modelo sensible externo²¹. Plotino se sitúa en el extremo opuesto de esta concepción, y, al mismo tiempo que rechaza la opinión desfavorable de Platón referida al arte mimético, se empeña en demostrar que esa «forma íntima», latente en el alma del artista, se identifica con un arquetipo perfecto, de categoría metafísica. Pero, a diferencia de Aristóteles, para quien la materia constituye el complemento adecuado de la forma que se plasma en ella tornándola inteligible, Plotino introduce la noción de una «lucha» de la forma con lo informe, una lucha que sostiene el arte por el triunfo de la Idea sobre la materia, formada a su imagen, aunque nunca maleable en su totalidad²². Por lo tanto, la belleza inherente al arte, según palabras de Plotino, no penetra jamás por completo en la materia, sólo lo hace una belleza limitada, derivada de aquella otra prototípica que permanece inalterable en sí misma²³.

La Edad Media cristiana se orienta bajo el dominio de la fe en la verdad divina de la revelación. En ese particular orden, el deseo de conocimiento real encaminado hacia lo desconocido queda anulado, pues el pensamiento no tiene otra finalidad que la de participar en la embriaguez espiritual de lo divino, presente en el mundo. Considerada como fundamento radical la jerarquía predominante de lo divino, no debe extrañarnos que se desdén el conocimiento intelectual en sí; en este sistema de categorías delimitadas con precisión a partir de un referente absoluto lo que se privilegia es el «proceso» del conocimiento intelectual, no como un medio de acercamiento a Dios, sino como un modo de enriquecimiento en la verdad originaria: «L'arte medievale è singolarmente penetrata di una *sapienza* profonda, è, eminentemente, un' arte *significativa*, inesauribile di suggestione e di possibilità interpretative, non ancora scoperte tutte. Forse tale ricchezza di sapienza e dovuta al forte *senso del sacro*, che nel Medioevo accompagnava

²¹ SENECA, *Epistolae*, LXV y LXVII.

²² PLOTINO *Ennead.* V, 8; I, 6.

²³ Cf. PLATÓN *Banquete*, 210 e/212 b.

tutte le manifestazione della vita: senso che è, in qualche modo, orientamento verso l'origine e verso una sapienza originaria»²⁴.

Tales preceptos inundan la vida toda de la Edad Media cristiana, y, si bien pueden reconocerse en ella sistemas y líneas de pensamiento que llegan desde la Antigüedad Clásica, éstos se encuentran sometidos a la fe y asimilados para la consecución de un fin suprarrazional. No puede sorprender entonces que San Agustín sustituya el alma impersonal de la concepción neoplatónica por el Dios personal del Cristianismo, pues, aun aceptando que las Ideas tienen un carácter principal, inmutable y permanente, no se han engendrado por sí mismas; de hecho sólo pueden ser imaginadas como contenido de la conciencia divina, creadora del mundo. Si las comparamos con la originaria concepción filosófico-trascendental —en la que les correspondía el ser absoluto—, advertiremos cómo, a través de un camino meandroso de siglos de reelaboraciones y mutaciones, se fue transformando su primitivo significado hasta llegar a ser teológico bajo los Padres de la Iglesia. También para San Agustín la belleza existente en el alma del artista, y transferida a la materia, es belleza sensible, limitada imagen de la Belleza Invisible²⁵; de ésta emanan todas las cosas bellas que el artista puede abarcar con su espíritu y poner de manifiesto en la materia.

No obstante siga vigente la distinción entre *forma* y *materia*, estos polos complementarios del pensamiento aristotélico han sido subsumidos en una concepción transpuesta que reduce la *forma* a su principio meta-cósmico, como polo activo del Ser, la esencia; en tanto la *materia* se reduce a la substancia pasiva universal. Así, desde el punto de vista cristiano, las posibilidades esenciales de todas las cosas se encuentran abarcadas por el Verbo, pues por Él fueron creadas²⁶ y en Él hallan, por

²⁴ R. GIORGI, «Nota sulla Sacralità del Arte del Medioevo», en *Archivio di Filosofia*, Padova, 1957, p. 131.

²⁵ SAN AGUSTÍN, *Confessiones*, X, 53: Quam innumerabilia variis artibus et opificiis in vestibus, calciamentis, vasis et cuiuscumque fabricationibus, picturis etiam diversisque figmentis atque his usum necessarium atque moderatum et piam significationem longe transcendentes addiderunt homines ad inlecebras oculorum, foras sequentes quod faciunt, intus relinquentes a quo facti sunt et exterminantes quod facti sunt. At ego, deus meus et decus meum, etiam hinc tibi dico hymnum et sacrificio laudem sacrificatori meo, quoniam pulchra traiecit per animas in manus artificiosas ab illa pulchritudine veniunt, quae super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte.

²⁶ SANTO TOMÁS, *Summa Theologica*, I, 15: Quod quidem contingit dupliciter. In quibusdam enim agentibus praeexistit forma rei fiendae secundum esse naturale, sicut in his quae agunt per naturam; sicut homo generat hominem, et ignis ignem. In quibusdam vero secundum esse intelligibile, ut in his quae agunt per intellectum: sicut similitudo domus praeexistit in mente aedificatoris. Et haec potest dici idea domus: quia artifex intendit domum assimilare formae quam mente concepit. Quia igitur mundus non est casu factus, sed est factus a Deo per intellectum agente, ut infra patebit, necesse est quod in mente divina sit forma, ad similitudinem cuius mundus est factus. Et in hoc consistit ratio ideae.

ende, su iluminación última. La fe en lo divino es, en suma, fe en el signo.

En la idiosincrasia del medioevo cristiano la forma es la cualidad, profundo e íntimo estadio del acto cognoscitivo, y esas cualidades de las cosas cognoscibles están contenidas en el intelecto, cuya luz proviene del Verbo Omnipresente²⁷. Ante la revelación de la luz, la actitud del artista medieval se tornará contemplativa: «A ciò di cui dicevamo, che i pittori del Medioevo traggono immediatamente le loro figurazioni dalla realtà da loro stessi veduta e vissuta, vorremmo aggiungere che tale movimento fa della loro arte un *contemplare*; ciò che può esser comprovato dal modo in cui hanno concepito ed espresso lo sguardo: attonito, immobile, pieno di meraviglia nei grandi occhi aparti sulla luce del mistero. Entro questi occhi, essi hanno trasferito le luci delle loro visioni. [...] Tale carattere di *contemplatività*, che crediamo scorgere nella pittura medievale, può spiegarsi, soprattutto dal suo esser riassunta (simbolizzata) negli sguardi, il perchè di quella determinazione sfuggente ed imprecisa dei tratti di individuazione della figura umana: la loro somiglianza ricorrente ed indeterminata è dovuta al fatto che questa pittura è, in qualche modo, una visione di essenze: la visione di tutte le cose in Dio, nella loro luce *primitiva*, e quindi già quasi *toccante* (sempre nel senso di alludente), da dentro l'esistenza stessa, l'oltre della vicenda dell' esistenza, l' al di là della morte e del peccato»²⁸. La actividad del intelecto no se orienta hacia lo desconocido, más bien indaga en algo así como en la búsqueda de quien lo busca, porque la encarnación del Verbo Divino ha transfigurado la historia en absoluta hierofanía. Consecuentemente, cuenta más el proceso del movimiento intelectual —por medio del cual se participa en la obra del Espíritu— que la finalidad del conocer.

El arte cristiano medieval, arte tradicional, dominado por la conciencia espiritual, fundado en la creencia íntima y liberadora de la fe, expresa una hondura intencional destinada a ayudar al espíritu a desasirse de la multiplicidad cambiante e incierta para elevarse hacia el Ethos eterno, la forma más alta de lo Absoluto, y halla su cumbre en la transfiguración del hombre por su participación en Cristo. La fuerza de la Revelación adquiere para el cristiano medieval tan grande importancia, invade de tal manera todos los estratos de su vida, integrándolo en el centro de una sabiduría de la esencia, en la que las imágenes ilusorias y siempre móviles de lo contingente han sido abolidas, y confiere a la existencia un sentido colectivo tan cualitativo, que los sucesos individuales de esa misma existencia se diluyen y disuelven gracias a la seguridad de una conciencia que conoce

²⁷ «Él era la luz verdadera que, viniendo a este mundo, ilumina a todo hombre»; SAN JUAN, I, 9, 10.

²⁸ R. GIORGI, op. cit., p. 140-141.

su lugar y función en el mundo al estar identificada con la eterna e indeleble integridad del Ser. Así lo señala J. Brun en un momento de su estudio sobre la develación y la revelación: «La Révélation, au contraire, nous plonge à l'intérieur d'une Vérité qui ne nous appartient pas mais à laquelle nous appartenons, elle donne la Lumière sans laquelle il n'y a pas de vision. Elle ne se réduit pas à quelque transport de nous même, elle est un apport du Tout-Autre avec lequel nous ne saurions coïncider, mais au regard duquel nous pouvons comprendre que la Promesse du Royaume n'a rien à voir avec les promesses de la cité ni avec les planifications prometteuses du savoir. La Révélation n'engendre l'illuminisme que chez ceux qui la prennent pour un dévoilement leur conférant l'autorité suprême car, en tant que Message venant de la Transcendance, elle constitue la base la plus sûre d'une philosophie critique capable de donner naissance, non à la résignation passive, mais à une prise de conscience de notre mesure. Seule, cette prise de conscience peut nous préserver de tous ces acharnements hystériques de l'homme sur lui même qui, en croyant se résoudre, ne fait que se dissoudre. La Révélation nous met à l'abri des fanatismes du savoir et du pouvoir qui n'engendrent que des dissections ou des écrasements. Elle repose sur l'incarnation de la Parole, totalement inconnue des Grecs en général et de Plotin en particulier. Par le *corps* nous sommes soumis au monde et à la vie; en et par lui nous connaissons la distance, la faim, la douleur, l'agonie et la mort. Autant d'expériences impartageables qui font de chacun de nous le prisonnier de la cage du moi. Mais, par la *chair*, nous sommes rejoints; car, alors qu'il est impensable de dire que deux chairs frémissent dans un même corps, il est possible de reconnaître qu'une même chair palpite dans deux corps. C'est par la chair que je retrouve dans le visage de l'autre l'image sacrée du Modèle invisible auquel lui-même et moi appartenons. Si le corps me dépersonnalise en m'individualisant, la chair me désindividualise en me personnalisant; en elle, ce n'est pas la relation qui fait l'être, mais c'est l'être qui fonde la relation»²⁹.

No cabe duda de que el fenómeno cultural llamado Edad Media (nombre impuesto por los humanistas del Renacimiento que consideraron esa época como una transición entre la muerte y la resurrección de la Cultura Clásica) es un periodo que se enraíza y asienta sobre los fundamentos de la Antigüedad Grecolatina, y que resulta en extremo difícil y hasta inútil tratar de determinar cuando termina uno y cuando comienza el otro. En el fluir de la vida las transformaciones son el resultado de lentos procesos en los que han confluído una maraña de múltiples factores. No queremos decir que entre una y otra época no existan diferencias evidentes, sino tan

²⁹ J. BRUN, «Dévoilement et Révélation», en *Archivio di Filosofia*, Padova, 1983, p. 119-120.

sólo señalar que cada rasgo puesto de relieve en la caracterización de la cultura medieval puede ser reconocido sin mayores variantes en la greco-latina. Esto indica que, en general, ha habido una transición natural y espontánea de una a otra. El factor determinante y decisivo, sobresaliente, de la Edad Media de Occidente, el rasgo esencial que la caracteriza y distingue es la fe, la fe cristiana. «La palabra decisiva estaba pronunciada por San Anselmo de Laon desde el siglo XI: *Credo ut intelligam*, creo para comprender. *Nisi credideritis, non intelligetis*, había leído ya en Isaías. Si no creéis, no comprenderéis»³⁰.

El sello de la fe en la verdad divina de la revelación impregna cada intersticio de la vida en el medioevo. Ella es la que pone en movimiento toda actividad del espíritu, y toda actividad del espíritu está destinada a servirla; sea cual fuere el camino que tomemos en el complejo y trabajado universo medieval, nos vemos conducidos a la fe. El arte del medioevo cristiano, íntimamente vinculado a los principios filosóficos de Aristóteles, se adhiere a esa antorcha de la fe que todo lo ilumina y donde todo se plenifica. No es necesaria la reproducción fiel y acendrada del objeto; la contemplación hace descubrir los verdaderos rostros de las esencias en la propia interioridad.

El trabajo, jamba miliar de Occidente

*Namque caneat uti magnum per inane coacta semina...*³¹

El canto cosmogónico de Apolo es retomado por Sileno en un rito que coincide con el momento auroral de la creación, en un principio de los tiempos en que todo era sagrado y el signo excedía la apariencia del objeto que lo representaba. Nos encontramos frente a una de las características del arte tradicional, fundamento insoslayable de la composición virgiliana. Este rasgo diferenciador desorienta a los lectores modernos de las obras literarias de aliento tradicional, pues carecen de violencias disociadoras que suman al espíritu en una angustia insoluble. En todo caso, la perturbación anímica se encauza hacia una purificación, una puesta a nuevo de la conciencia, ahondada en la complejidad del ser. Si bien en la obra de Virgilio, por ejemplo, se pueden destacar algunos momentos de fuerte impresión sensible, no constituyen sino episodios aislados en la to-

³⁰ G. GOHEN, *La Gran Claridad de la Edad Media*, Buenos Aires, 1948, p. 15. Y agrega luego: «Se incurriría en error si se imaginara un dogal, una coraza o unas cadenas: la adhesión, si bien es cierto que resulta del nacimiento, de la educación y de la tradición, es sin embargo plena, libre, confiada y entera. Por lo demás no hay pensamiento que pueda extenderse si no es bajo la sombra protectora de una sociedad organizada.» p. 15-16.

³¹ VIRGILIO, *Bucólicas*, VI, p. 31-32.

talidad de la estructura poética y, en general, todo «parece» fluir casi monótono y sin sobresaltos significativos. Esto se debe al hecho de que la obra de arte de espíritu tradicional entraña principios tendientes a una finalidad superior, imposible de reducir a la estrechez y contingencia de las pasiones humanas individualistas; toda ella es un símbolo que, como resultado, sobrepasa a cada una de sus partes constitutivas. Una percepción englobadora del mundo, asentada sobre la realidad sentida del trabajo como liturgia, consolidó tales fundamentos y modos de expresión.

«Arte» es una palabra de significado muy general proveniente del término latino *ars*, cuyo radical *ar-* parece haber contenido la acepción de soplar y fatigar³². La misma raíz se encuentra en el verbo *arare*, labrar. Puede traducir la palabra griega *techné* (que significa además «oficio»), derivada del verbo *teko*, «producir» donde se reconoce la raíz del sánscrito *taksh*, que significa «hacer». «Arte» es, en su primera acepción conocida, «labor», realizada o pasible de ser realizada. La historia de la palabra en cuanto a sus significados posteriores ha dependido de múltiples factores y de múltiples enfoques, fundamentalmente debidos a que lo designado fue separándose cada vez más de su primitiva esencia y complementándose, a la vez, con los signos de las distintas épocas³³.

Para el hombre inmerso en una cultura tradicional, el trabajo constituía un ritual sagrado por medio del cual participaba y se incluía en la integridad del universo. La actividad, el hacer, no era una mera técnica profana adquirida, rutinaria y carente de sentido, o efectuada por trueque con una recompensa material; por el contrario, entrañaba un carácter eminentemente iniciático contenido en la totalidad del ciclo cósmico. Virgilio, último entre los romanos de una tradición en la que participa y que transmite al cristianismo, confirma el mismo sentir en un pasaje de su obra pleno de sugerencias.

Tum variae venere artes: labor omnia vicit
improbis, et duris urgens in rebus egestas³⁴.

En un contexto aislado, como simple tarea impuesta, el trabajo carece de significación relevante, pero es considerado como sostén del mecanismo que regula al mundo preservándolo de la descomposición a que se vería sometido bajo el dinamismo incesante del cambio; considerado como una comunión que reitera la hierofanía del primer instante y como una transmisión de la enseñanza sagrada, cuya finalidad propende a mantener un orden justo, se inserta en el plano de lo real verdadero y se torna la más grande dignidad humana. El hombre que ha cobrado conciencia de

³² L. BENOIST, *Art du Monde*, París, 1978, p. 21.

³³ Véase R. COLLINGWOOD, *Los Principios del Arte*, México, 1960.

³⁴ VIRGILIO, *Geórgicas*, I, p. 145-146.

la importancia del trabajo, el hombre que conoce y asigna sentido a la tarea cotidiana, se percibe a la vez como partícipe real y concreto, como forjador responsable, como individuo de plena identidad coexistiendo con el ritmo eterno de la creación.

Las cofradías de los artistas medievales retomaron estos mismos principios, ocultos bajo las cifras simbólicas de sus sellos. Estas corporaciones eran deudoras y continuadoras de los colegios (*collegia opificum*) de artesanos, cuya fundación se remonta —según la tradición— a Numa³⁵. Desde el siglo III aC sabemos de la existencia cierta de asociaciones de artesanos albañiles y talladores de piedras, mencionados en crónicas y textos legislativos. Congregaciones similares se encuentran en Grecia y en el Oriente helénico. Sin ninguna duda todas ellas provenían de la más remota antigüedad, transmitiendo conocimientos tradicionales y acrisolando las leyes de una sabiduría relacionada muy estrechamente, si no ligada, con la religión. Forma, método, símbolo, instrumentos, secretas fórmulas geométricas y matemáticas, y una vida signada por el misterio y el silencio, componen el atesorio de estas hermandades asociadas bajo el denominador común y único del cumplimiento de la obra del espíritu. Recorren luego el Imperio de Oriente y el de Occidente continuando el trabajo con esfuerzo callado, perseguidos algunas veces y favorecidos otras, resurgiendo en poderosas agrupaciones reorganizadas durante la Edad Media cristiana. Las misteriosas figuras y diversos símbolos de la no menos deslumbrante concepción arquitectónica de las catedrales medievales son parte de la obra de estas cofradías, depositarias de los fundamentos tradicionales de un arte sagrado que plasman para siempre en el mundo de occidente³⁶.

El oficio de un trabajo era parte del ser del hombre, y su ejercicio posibilitaba el acceso a un estadio superior, el del hombre primordial, finalidad de lo que se conocía (desde la más remota antigüedad) como iniciación en los pequeños misterios. Su validez se mantenía constante a través de los tiempos gracias a la renovación operada por la repetición ritual de un acto que preservaba al hombre del desorden, asegurándole una continuidad armónica con el universo en medio del constante devenir³⁷.

Varrón de Rieti, nacido en el año 116 aC, a quien Cicerón consideraba en sus cartas a Ático como el más sabio de los romanos, comienza su tratado en tres libros, *De las cosas del campo*, remitiendo sus conocimientos

³⁵ Véase J. BAYET, *Histoire Politique et Psychologique de la Religion Romaine*, Paris, 1969, cap. II, p. 100-106.

³⁶ Véase M. GHYKA, *El Número de Oro*, Barcelona, 1978, vol. II, cap. 2, p. 39-92.

³⁷ Cf. Virgilio, *Bucólicas*, V, 76-78:

dum iuga montis aper, fluvios dum piscis amabit,
dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.

a un remoto pasado que mantiene vigencia en sus días: «Neque patiar Sibyllam non solum cecinisse quae, dum viveret, prodessent hominibus; sed etiam quae, cum perisset ipsa, et id etiam ignotissimis quoque hominibus»³⁸. No era la Sibila un ser ordinario; como sacerdotisa de Apolo estaba inscripta en una esfera de manifiesto contenido religioso. Sus enseñanzas eran, como lo demuestra el párrafo citado, objeto de cuidadoso respeto y observancia, puesto que los conocimientos transmitidos al hombre para que su trabajo rindiera frutos provenían de un orden divino actuante en la totalidad del universo. Nos encontramos en un mundo jerarquizado, en un mundo regido por un orden equitativo, donde cada elemento guarda una relación de armonía con el resto gracias a que su vertebración se encuentra organizada y realizada alrededor de la justicia.

Cuando, como en el tratado de Varrón, el autor de una obra literaria de la Antigüedad invoca a los dioses³⁹, no debe pensarse con criterio moderno que se trata de una figura estereotipada, un recurso más fijado por la tradición. Poseía aún el sentido propiciatorio propio de la veneración dirigida a retener el milagro de la vida, creadora en la coincidencia del espíritu con el gesto arquetípico realizado por los antepasados o por los dioses en el tiempo mítico.

El trabajo, conectado por un lado a la naturaleza íntima del hombre y por el otro al orden natural del universo, implicaba entonces mucho más que una obligación penosa. Su ejercicio posibilitaba el alcanzar un estado de libertad y veracidad interiores, y, consecuentemente, la comprensión paulatina de la existencia, el descubrimiento del lugar ocupado en la extensión del cosmos, la percepción de los primeros y firmes indicios acerca de la dimensión propia del ser.

El mismo significado contenían las fiestas en honor de Jano —dios romano que presidía los misterios y patrón de los *collegia fabrorum*— celebrado en los solsticios, y las realizadas durante el cristianismo en honor de los dos san Juan, de invierno y de verano, aludiendo a la nobleza originaria e iniciática de los oficios y a la mutación trascendental operada por su ejercicio; puertas (*ianuae*) por donde el sol entra en la fase ascendente o descendente de su curso anual, símbolo espacial de una realidad cíclica y temporal⁴⁰.

³⁸ *Rerum rusticarum*, I, p. 3.

³⁹ *Ibidem*, I, p. 4: «Et quoniam, ut aiunt, dei facientes adiuvant, prius invocabo eos, nec, ut Homerus et Ennius, Musas, sed duodecim deos Consentes».

⁴⁰ El complejo simbolismo de los dos san Juan —asociado a las dos caras del dios romano Jano— se refiere al Juan precursor de Cristo y al Juan del Apocalipsis, que se relacionarían con las «puertas o jambas» solares correspondientes a los puntos del movimiento circular del sol, imagen cósmica de la luz que ilumina al mundo con su revelación y que lo lustrará definitivamente en el Juicio Final. En la religión romana Jano fue siempre una divinidad muy particular y misteriosa. Se lo consideraba dios de dioses, dios creador (en el canto de los Salios), de naturaleza cósmica (celeste o solar) y omnisciente (representado con dos

El trabajo alcanzaba, pues, su altura cimera en el ámbito de lo religioso y, como tal, constituía una forma de unión con lo sagrado. Era una vocación (en su sentido más original y profundo) y, consecuentemente, la manera de asumir las propias potencialidades y realizar el pedido y la exigencia de la razón divina en la plenitud de la libertad y veracidad interiores. Quizás sea este el perfil más hondo, más plenificador y más vitalmente característico del ideal humano que Virgilio modela desde sus primeros poemas hasta culminar en el esfuerzo más alto que pueda encomendarse a un hombre y por lo cual se convierte en héroe: el trabajo fundacional.

Un hombre sin oficio era un ser sin identidad, sin conocimiento de lo real, de lo verdadero por excelencia, porque por encima de la transformación que el trabajo pudiese operar en la materia, se distinguía la transformación que operaba en el hombre mismo: una transmutación íntima de la conciencia y una conversión espiritual. En esta perspectiva de sentido iniciático, que comportaba un acto casi sacramental, de índole espiritual, debe buscarse la elucidación profunda del significado que subyace en la frase inscrita en el oráculo de Apolo en Delfos: «Conócete a ti mismo», interpretada generalmente como la sola exigencia de una preparación filosófica. Si éste hubiera sido el único requisito, habría sido inexplicable la inscripción de tales palabras en un lugar dedicado a un culto religioso; su inserción hubiera sido más adecuada en el pórtico de una escuela de filosofía. El hecho de que se la encuentre escrita en el santuario por excelencia de la revelación de la Grecia Clásica, la Grecia donde alcanza su cumbre la filosofía, está señalando con claridad que aquella exigencia de una preparación filosófica acendrada es insuficiente para cumplimentar la dimensión insita de la imperativa propuesta («conócete a ti mismo»), porque la preparación filosófica refiere a una facultad limitada: la razón, en tanto que la sabiduría comporta el conocimiento del ser todo. La frase del oráculo alude, no simplemente a un conocimiento íntimo a partir de una enseñanza exotérica, sino a una comprensión espiritual interior del propio conocimiento. ¿Y qué otra actividad, sino la de un trabajo paciente y silencioso por los ocultos pasadizos de la propia alma, podría conducir hasta el centro mismo del ser? Trabajo del espíritu, tensado hacia el conocimiento de sí mismo, a partir del cual es posible evocar y conocer todas las cosas, y durante cuyo transcurso el hombre «despertaba», pues la relación esencial de la persona con lo que

caras). Véase J. BAYET, op. cit. p. 91 y particularmente: P. GRIMAL: «Le Dieu Janus et les Origines de Rome», en *Lettres d'Humanité*, 1945, p. 15-121. Sobre los nuevos aspectos que adquiere a partir del Imperio y, luego, durante la Edad Media, remitimos al documentado análisis histórico-cultural de J. CARO BAROJA, *El Carnaval*, Madrid, 1983, p. 167 s.

sobrepasa al ser no puede aprenderse, sólo puede despertarse. Al respecto, citaremos sin comentarios un sugestivo párrafo de la Carta VII de Platón: «En todo caso, he ahí lo que yo puedo afirmar respecto de todos los que han escrito o han de escribir y pretenden ser competentes acerca de aquello que constituye el objeto de mis preocupaciones, por haber sido instruidos sobre ello por mí o por otros, o por haberlo descubierto personalmente: según mi modo de ver, es imposible que hayan comprendido, sea lo que sea, la materia. Por lo menos, bien es cierto que no hay ni habrá ninguna obra sobre semejantes temas. No hay, en efecto, ningún medio de reducirlos a fórmulas, como se hace con las demás ciencias, sino que cuando se han frecuentado durante largo tiempo estos problemas y cuando se ha convivido con ellos, entonces brota repentinamente la verdad del alma, como de la chispa brota la luz, y enseguida crece por sí misma. Sin duda, yo sé muy bien que si fuera necesario exponerlos por escrito o de viva voz, yo sería quien mejor podría hacerlo; pero también sé que si la exposición fuera defectuosa, yo sufriría por ello más que nadie. Si yo hubiera creído que era posible escribir y formular estos problemas para el pueblo de una manera satisfactoria, ¿qué otra cosa más bella habría podido realizar yo en mi vida que manifestar una doctrina tan saludable para los hombres y hacer llegar a todos la verdadera naturaleza de las cosas? Ahora bien; yo no creo que el razonar sobre esto sea, como se dice, un bien para los hombres, excepción hecha de una selección, a la que le bastan unas indicaciones para descubrir por sí misma la verdad. A los demás, o bien los llenaríamos de un menosprecio injusto respecto de estos problemas, cosa inconveniente, o bien los llenaríamos de una vana y necia suficiencia por la sublimidad de las enseñanzas recibidas. [...] Solamente cuando uno ha rozado, unos contra otros, nombres, definiciones, percepciones de la vista e impresiones de los sentidos; cuando se ha discutido en discusiones benévolas, donde las respuestas no las dicta la envidia y tampoco ella dicta las cuestiones, solamente entonces, digo, sobre el objeto estudiado, se hace la luz de la sabiduría y la inteligencia con toda la intensidad que pueden soportar las fuerzas humanas. Por esta razón, todo hombre serio se guardará mucho de tratar por escrito cuestiones serias y de entregar, de esta manera, sus pensamientos a la envidia y a la falta de inteligencia de la multitud. [...] El que haya seguido esta exposición y digresión comprenderá lo que de ella se deduce: que el mismo Dionisio, o cualquier otro de mayor o menor categoría, haya escrito un libro acerca de los elementos primordiales de la naturaleza; según mi opinión, en lo que haya escrito no hay nada que atestigüe unas lecciones sanas o unos estudios sanos. De no ser así habría sentido para con estas verdades el mismo respeto que yo, y no se habría atrevido a entregarlas a una publicidad inoportuna. Ciertamente, él no las escribió para recomendarlas, pues no se corre el peligro de olvi-

darlas una vez que uno las ha recibido en su alma, ya que nada hay más corto»⁴¹.

Una vez producido el despertar de la conciencia a ese conocimiento íntimo de una esencia que reposaba adormecida o aletargada a la espera de la finalización de la improbable tarea espiritual que la rescatara, el hombre se vuelve otro, se transforma, entiende por sí mismo. El trabajo ha sido el artifice de tal cambio; trabajo que no debe ser identificado de manera exclusiva con el desgaste físico, el esfuerzo muscular, o sólo la lucubración intelectual reposada; no existen compartimentos aislados en la referencia al trabajo, puesto que mente y cuerpo forman una unidad que se cultiva íntegra, sin distinciones enajenadoras. En esa totalidad indivisa que es el hombre, el trabajo logra una conversión espiritual relevante, pasible de ser expresada con las palabras utilizadas por Virgilio a propósito de la transformación sufrida por uno de los pastores en su quinto canto bucólico: *tu nunc eris alter ab illo*⁴².

El arte de una cultura tradicional, entendido como trabajo u oficio y reposando sobre él, por medio del cual se transformaba la materia y se mejoraba el hombre, poseía un valor y una importancia que hoy nos son extraños. Ese esfuerzo comportaba no sólo reiterar el gesto primordial de los antepasados o de la divinidad en la creación, sino también la coparticipación en la tarea por asegurar la continuidad de los ciclos cósmicos, deteniendo la decadencia natural y propia de la materia.

Una vida dedicada por entero a la creación artística paciente y silenciosa, a veces hasta anónima, cuando no siglos de esfuerzo cuyo interés radica en la transmisión, perpetuación y cumplimiento de la obra, es posible a partir de un profundo convencimiento por la fe en la dignidad excelente del trabajo, a partir de una «seguridad» interior acerca de un orden universal y justo. La fuerza poderosa de la fe ha hecho posible el sólido edificio de las culturas tradicionales, tan sólo aparentemente rígidas e inmovibles en su fachada externa; por el contrario, hay en su interior (para quien logre aventurarse detrás de sus muros) un rico y complejo dinamismo, no un dinamismo desordenado y caótico, un simple fluir sin destino, agotado en su propia falta de sentido, sino un movimiento expresivo, significativo, debido a un ordenamiento preciso, asumido y ejecutado por la razón subyugada al influjo de la gracia del espíritu. En ese edificio cada parte concuerda con la totalidad manifiesta; su trabazón reside en la creencia íntima, en la fe cierta de sus artesanos, que supieron ver el modelo encarnado como irradiación de la verdad divina, y supieron verse a sí mismos como instrumentos copartícipes y cocreadores, reconociéndose a través del trabajo como los eslabones necesarios y preservadores del

⁴¹ *Obras Completas*, Madrid, 1972, p. 1581-1583.

⁴² VIRGILIO, *Bucólicas*, V, p. 49.

Ritmo del Universo. Virgilio, tan fundido con su arte de componer en verso un monumento escatológico, de quien no tenemos —excepto unos pocos datos— más biografía que la consagración plena a su obra; ni tenemos más biografía que las mismas catedrales cristianas, de los varios artistas que las construyeron (sin que la mayor parte de ellos llegara a verlas concluidas). Dos ejemplos extremos (y no los únicos que podríamos citar tanto en el plano individual cuanto en el colectivo) cuyo punto de convergencia está constituido por la voluntad inquebrantable del cumplimiento de la obra.

Desde esta perspectiva, el arte no se reduce a los oscuros designios de una «inspiración» caprichosa que se coloca por encima de la voluntad del hombre por ser él mismo, desasida de todo contexto y limitada a la satisfacción de sus estrechas y egoístas apetencias; por el contrario, un arte considerado como modo de unión con lo trascendente en el mundo, alcanza su dimensión más plena e incrementada. Así, una obra de arte es un sistema de símbolos reveladores de estadios superiores del ser y expresados por medio de ritmos —cual la expresión de los ciclos cósmicos— cuyos vehículos de transmisión (palabras, objetos, gestos) dependen de la forma elegida.

Quizás convenga aún volver a insistir un poco más sobre la relación tan cercana y manifiesta que existe en una cultura tradicional entre el sentido del trabajo y el ámbito de lo religioso (en su acepción más entrañable y amplia, es decir, de aquello que vuelve a poner en contacto, que nuevamente o, mejor, fuertemente, liga con un pasado remoto, mítico, una zona de experiencia no ordinaria, objeto de respetuoso culto y veneración). En los testimonios literarios más antiguos que poseemos, ya pertenezcan a pueblos que tuvieron contacto espacial o temporal, mutuo intercambio cultural o influjo unilateral, ya a aquéllos que no registran contacto alguno, separados en el tiempo y en el espacio, pertenecientes a grupos étnicos diferentes, en todos ellos, en los testimonios de todos ellos, de una manera u otra, a través de ropajes simbólicos distintos y distintivos, se encuentra la relación con ese primer momento original (que se transformará desde la perspectiva futura en el nostálgico *illo tempore*) y la insistente referencia al trabajo como modo de participación en la obra de fundación, edificación y preservación del mundo, y como modo excelente, al mismo tiempo, de la dignificación humana. El símbolo bivalente del bifronte Jano, antiguo dios romano que presidía los colegios de artesanos y las iniciaciones, señala el carácter eminentemente religioso o, mejor dicho, sagrado, del trabajo en el sustrato mental del mundo grecolatino próximo a fundirse con el cristianismo. Trabajo no sólo externo, sino también trabajo del espíritu vuelto sobre sí mismo, tarea de trabajo, de pulimento de la materia al tiempo que de la propia alma. En esta concepción, el hombre y el mundo conforman una unidad armónica que, como tal, es cincelada en su integridad. El símbolo solsticial de los dos San Juan del cristianismo

trionfante durante la Edad Media retoma y reelabora bajo un nuevo ropaje aquel constante significado del trabajo, jamba miliar de Occidente donde se inserta la *ianua* romana o la puerta medieval cristiana, posibilidad de acceso a un presente eterno y recuperación de un estado principal del ser.

Ritmo e impulsión pneumática

En la base de todas las artes subyace el ritmo, íntimamente relacionado y en correspondencia armónica con el número, tal como lo entendió el pitagorismo⁴³. Ya se trate de un arte fonético ya de un arte plástico, el ritmo (entendido como periodicidad percibida, estática en el caso de las artes visuales, donde encontramos el tiempo, la duración y la transformación solidificados en la sincronía absoluta de todas sus partes; dinámica en el caso de las fonéticas, donde los elementos se encuentran fluyendo con una regularidad ordenada que unifica lo diverso y acorda lo discordante) configura el sustrato fundamental de cualesquiera de las formas de expresión⁴⁴. Todas ellas, originariamente, remiten a un contexto sagrado, a una zona en la que se restablece el *illo tempore*. Las artes fonéticas, conformadas por un conjunto de ritmos que se desenvuelven en el tiempo; las plásticas, por un conjunto de ritmos fijados simultáneamente en el espacio. La base numérica de la música es reconocida incluso por los compositores modernos; la Antigüedad Clásica Grecolatina la concibió en íntima ligazón con los ciclos cósmicos —y por lo tanto con el orden humano—, cuyas duraciones se encontraban asociadas con el movimiento y posición de los astros; éstos, al girar, generaban una música celeste, la música del universo⁴⁵. En cuanto a la arquitectura, el ritmo se expresa en proporciones geométricas que relacionan las diversas partes del conjunto consigo mismo y con el espacio⁴⁶, siguiendo, la escultura y la pintura, el mismo principio.

⁴³ De entre los muchos y variados estudios sobre los escritos pitagóricos remitidos a A. DELATTE, *Études sur la Littérature Pythagoricienne*, Genève, 1974.

⁴⁴ Un estudio fundamental y sistemático del tema se encuentra en la obra de P. SERVIEN COCULESCU, *Les Rythmes*, París, 1970.

⁴⁵ Cf. CICERÓN, *Somnium Scipionis*, en *De Republica*, VI, p. 18 s. El tema, de cuño pitagórico, será retomado en múltiples ocasiones durante la Edad Media y el Renacimiento. En su *Oda a Salinas*, FRAY LUIS DE LEÓN la fija definitivamente como tópico literario, calificando a esa música de las esferas como «extremada» y «divina».

⁴⁶ Sobre este tema, no siempre desarrollado con claridad y generalmente objeto de múltiples confusiones, nos permitimos remitir a los siguientes estudios: R. WYTTOKOWER, *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Buenos Aires, 1968, donde se tiene muy en cuenta el tratado de LUCA PACIOLI, *Divina Proportione*, publicado en 1509 (traducción castellana: *La Divina Proporción*, Buenos Aires, 1959), cuya ilustración fue realizada originalmente por LEONARDO DA VINCI; la referencia a la estructura, función e inserción rítmica del Partenón

El secreto poderoso del ritmo, retorno cíclico, reside en que religa al hombre con su estado original, eternamente nuevo en cada pulsión, en cada uno de los latidos vitales que traspasan y con que vibra el universo todo, sea éste un universo que se expande y contrae sucesivamente o uno que sólo se expande, o uno finito y esférico como el de Einstein-Weyl-De Sitter, o uno geocéntrico como el de los pitagóricos; sea ese universo cual fuere, de acuerdo con la teoría físico-matemática, biológica, espiritual, etc., que se quiera adoptar, existe una realidad tangible, mínima, verificable y, a la vez, desorientadora, un impulso, una pulsión rítmica y, fundamentalmente, vital, pues tal ritmo no se ha encontrado jamás en la materia inorgánica; es, por lo tanto, característica original e intransferible, sello y signo (es decir, alma) de las acciones de generación y crecimiento, propias de la vida. Esta potencia formidable —por llamarla de alguna manera—, a la que nombramos vida, actúa en cada instante sobre el universo, traspasándolo de lado a lado con su impulso vital o pneuma, generando ritmos pneumáticos que se diseminan en múltiples variantes. Tal concepción no es nueva: los pitagóricos indagaron la naturaleza del Gran Ritmo Universal; ni es vieja: la ciencia contemporánea, a través de hombres como Cantor, Plank, Wildon Carr, Eddington, Hamilton, Einstein, entre tantos otros, ha llegado a la aceptación sin reparos de ese fenómeno poderoso de la vida —viva en y por sí misma, inmutable y constante—, de una materia viva penetrada de vida que extrae siempre su génesis del seno de la vida misma (postura que nos recuerda el tan antiguo y moderno enunciado epicúreo de la frase de Lucrecio en su obra: *De rerum natura*: «ex nihilo nihil», nada proviene de la nada). Es en la bioesfera, en el Macrocosmo vivo, donde se desarrolla la maravilla incesante de la creación, donde los organismos vivos mueren y nacen, restituyendo a la biosfera sus átomos y volviéndolos a tomar (dando por sentado el hecho de que la materia bruta no ha podido jamás engendrar un organismo vivo), pero la vida está viva y permanece inalterable en sí⁴⁷, resistiendo cualquier tipo de razonamiento que la implique como efecto de otra u otras causas, tal como hace dos mil años Virgilio afirmó a través del lenguaje sugerente del ritmo poético, en su sexto canto bucólico al hablar del origen de la

en la Acrópolis según la concepción matemática de los pitagóricos, a través de lo que puede apreciarse del estudio de ATH. GEORGIADIS, *La Armonía en la Composición Arquitectónica*, Atenas, 1926, citado textualmente por M. GHYKA en *El Número de Oro*, vol. I, cap. III, «Los cánones geométricos de la arquitectura mediterránea», p. 81-122, y en particular la nota 16, p. 103-107. Véase, además, el estudio de B. ZEVI, *Saber ver la Arquitectura*, Barcelona, 1978.

⁴⁷ A. S. EDDINGTON, *The Nature of the Physical World*, Cambridge, 1920; J. NEEDHAM, *Science, Religion and Reality*, London, 1925; H. WILDON CARR, «Some Reflections on the New Cosmogony», en *Journal of Philosophical Studies*, 1929; H. BERGSON, *L'Évolution Créatrice*, París, 1969.

materia y del origen del hombre, tal como, desde una perspectiva diferente declara H. Bergson: «Indiquemos a continuación el principio de nuestra demostración. Decíamos que la vida, desde sus orígenes, es la continuación de un único impulso que se ha dividido en líneas de evolución divergentes. Algo ha crecido, algo se ha desarrollado por una serie de adiciones que han sido otras tantas creaciones. Es ese mismo desarrollo el que ha hecho que se disocien las tendencias que no podían crecer rebasando cierto límite sin volverse incompatibles entre sí. En rigor nada impide imaginar un individuo único en el que, como consecuencia de transformaciones repartidas a lo largo de millares de siglos, se habría efectuado la evolución de la vida. O también, a falta de un individuo único, se podría suponer una pluralidad de individuos sucediéndose en una serie lineal única. En ambos casos la evolución, si es que cabe expresarse así, sólo habría tenido una única dimensión. Mas la evolución se ha hecho en realidad por mediación de millones de individuos en líneas divergentes, cada una de las cuales desembocaba a su vez en una encrucijada de la que irradiaban nuevos cambios, y así sucesivamente hasta el infinito. Si nuestra hipótesis tiene fundamento, si las causas esenciales que actúan a lo largo de esos caminos diversos son de naturaleza psicológica, deben conservar algo común a pesar de la divergencia de sus efectos, como los compañeros de colegio, separados durante mucho tiempo, guardan los mismos recuerdos de infancia. Por más bifurcaciones que se produzcan, por más caminos laterales que se abran, en los cuales los elementos disociados se desenvolvieran de un modo independiente, el movimiento de las partes se continúa siempre por el primitivo impulso del todo»⁴⁸. La arista más discutible y excitante de su propuesta consiste en la elucidación del sentido que posee ese impulso vital: «La vida es, ante todo, una tendencia a actuar sobre la materia bruta. El sentido de esa acción no está, sin duda, predeterminado. De ahí la imprevisible variedad de las formas que la vida, al evolucionar, siembra en su camino»⁴⁹.

Ese imprevisible «escurrirse» (acepción literal del verbo griego *πέω*, con cuya raíz se relaciona la palabra *ῥυθμός*, ritmo) por variados intersticios y en variadas creaciones parece haber sido y seguir siendo el fundamento original e insustituible de toda la realidad. Según el pensamiento antiguo esa impulsión pneumática era componente esencial de la más alta de las formas de expresión: la poesía. Según el pensamiento de los griegos y los latinos, vigente durante más de dos mil años y recogido en nuestros días por el pensamiento de distintos escritores contemporáneos —desde ángulos diversos y bajo perspectivas en apariencia opuestas, según se desprendería de una primera lectura de las meditaciones teóricas

⁴⁸ H. BERGSON, *La Evolución Creatora*, Madrid, 1975, p. 58-59.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 95.

de P. Claudel y de G. Celaya, considerados como dos ejemplos extremos⁵⁰, el carácter de «lengua sagrada» por excelencia, de supremo ritmo expresivo-ritual de la lengua de los dioses, pertenece a la poesía, estructurada sobre impulsiones neumáticas de intervalos regulares: «La Musa hace por sí misma inspirados, y por medio de estos inspirados hay otros que experimentan el entusiasmo: todos los buenos poetas épicos recitan todos esos bellos poemas, no precisamente gracias a una técnica sino por estar inspirados por un dios y por estar poseídos de él. Otro tanto hay que decir de los buenos poetas líricos: de la misma manera que las gentes que son presa del delirio de los coribantes no son dueñas de su razón cuando danzan, así tampoco los poetas líricos son dueños de su razón cuando componen esos bellos versos; desde el mismo momento en que han puesto el pie en la armonía y en el ritmo, son arrebatados por transportes báquicos, y bajo la influencia de esa posesión, semejantes a las bacantes que, cuando están poseídas de su furor, beben miel y leche en los ríos, cosa que no hacen cuando son dueñas de su razón, eso mismo hace también el alma de los poetas líricos, como ellos mismos dicen. [...] El poeta es una cosa ligera, alada, sagrada; él no está en disposición de crear antes de ser inspirado por un dios, que se halla fuera de él, ni antes de haber dejado de ser dueño de su razón; mientras conserva esta capacidad o facultad, todo hombre es incapaz de realizar una obra poética, como lo es de cantar oráculos. [...] Y si la divinidad los priva de la razón, tomándolos como servidores suyos, como hace con los profetas y los adivinos inspirados, es para enseñarnos a nosotros los oyentes, que no son ellos los que dicen cosas de tanto precio y valor —ellos no son dueños de su razón—, sino que es la misma divinidad la que habla y la que se hace oír por intermedio de aquéllos a nosotros»⁵¹. De acuerdo con las palabras de Platón, el ritmo de la poesía no se reduce a una fría y ascética lucubración que se encabalga sobre motivos sonoros ordenados bajo la guía de la razón; por el contrario, contiene como componente indispensable una tensión interior propia que arrebatada y suspende al poeta y su raciocinio del borde de una cima reveladora. Allí, entonces, el golpe de viento lo torna ingrávito, ese impulso neumático, ese ritmo de la vida, superracional, cuya captación, fijación y transfiguración por la palabra elevan a la poesía a la categoría de lenguaje de proferición; en él se reencuentra la vibración del cuerpo vivo del universo. Desde esta perspectiva, la Poesía se yergue como el nexo de consonancia simpática con el ritmo eterno de la vida.

⁵⁰ P. CLAUDEL, *Positions et Propositions*, París, 1946; G. CELAYA «Hacia una Poesía Órfica», en *Penúltimos Poemas*, Barcelona, 1982; P. VALÉRY, *Variedad*, Buenos Aires, 1956, 2 vols.

⁵¹ PLATÓN, *Ion*, 533 c/534 c.

La mínima unidad rítmico-semántica de la expresión lingüística es la palabra (en la que se articulan unidades sonoras menores: las sílabas), cuyo rasgo sobresaliente parece radicar en su potencia fundante, no ordinaria y primigenia capacidad generadora de donde procede todo ser y acontecer. Esta característica relevante encuentra su explicación última, según creemos, en el vínculo originario —y antes señalado— que liga la conciencia lingüística con la mítico-religiosa. Sean cuales fueran las cosmogonías míticas que tomemos como ejemplo, incluso las más remotas en el tiempo y en el espacio, encontraremos invariablemente esa suprema cualidad de la Palabra como creadora, función distintiva que la coloca en un ámbito religioso.

En la evolución que se verifica desde el fondo de la vida humana, del sustrato principal del mito se han ido separando el lenguaje y el arte hasta conformar una triada de expresiones independientes de creación espiritual. El influjo de la lógica, particularmente sobre el lenguaje, y el de la imagen como función puramente representativa y estética, desasida de connotación mítico-mágica, en especial sobre el arte, relajan y terminan por disolver los vínculos que los entrelazaban en un principio con la dimensión mítica. No obstante, ha permanecido irreductible, existe, una zona sagrada —si así podemos llamarla—, de difícil descripción, en la que se encuentra abolida la gravedad de la materia; si bien se apoya en ésta, su sustancia es por completo inmaterial; su fuerza poderosa no reside en la formulación precisa de contenidos demostrables en la realidad ordinaria sino en una corriente intangible y constante que atraviesa de lado a lado el orden sensible implicándolo en su propia plenitud vital, sometándolo a sus propias reglas de una realidad y decurso transhistóricos. Su vehículo es la palabra enteramente encadenada al ritmo⁵², que la recobra no ya al campo específico de lo mítico sino a la pulsación de la vida estéticamente liberada en el fluir eterno del universo. La más alta cumbre del lenguaje convertido en cauce de la expresión artística y el coronamiento de la realidad están representados por la poesía, y, de entre sus vertientes, por la poesía lírica, cuyas raíces se hunden en el mito y en cuyas creaciones cimeras, desligadas de toda coacción material, se despliega una visión mítica intensa y de fuerza objetivante⁵³. Un pensamiento orientado bajo similar concepción ha llevado, probablemente, a Octavio Paz a afirmar que la poesía es el origen de lo sagrado: «Yo diría que la poesía es la experiencia original. Y que la experiencia religiosa es subsidiaria de la experiencia

⁵² «La palabra, el Logos, el Verbo, puede tener un ritmo armónico condensado, una facultad de encanto, de sugestión debida a este ritmo, a su timbre, a las metáforas dormidas que representa en potencia» ГИРКА, op. cit. I, p. 196.

⁵³ Proponemos la lectura de los treinta y cuatro primeros versos de la *Teogonía* de Hesíodo.

poética. La experiencia original es sentirse extraño, *otro*. Nombrar ese hueco en donde aparece lo otro: eso es la poesía. Y ése es el origen de la religión. Como dice Heidegger: la religión es una *interpretación* de la experiencia original»⁵⁴.

Ni el lenguaje ni la imagen mítica dominan o subyugan el espíritu de esta poesía, porque lo que expresa no es una verdad lógica ni una creación mágica; por el contrario, es el espíritu mismo el que vive y se encarna —como una forma de su propia autorrevelación, como una conciencia del ser en el existir— en el lenguaje y la imagen mítica, y su ritmo se acompasa en correspondencia con el pulso pneumático que late en el universo⁵⁵, regenerándose en una operación de palingénesis constante e inmutable, desde el —parafraseando a Aristóteles— eterno primer momento que nunca existió ni dejará de existir.

Al transmitir la visión ritual de lo que está cumplido desde el origen de los tiempos, el arte tradicional se coloca, justamente, en su valor central, fuera del tiempo profano; por ello mismo es siempre actual y no progresa, a la vez que sitúa las obras del hombre en un plano de continuidad y constancia. El hombre, por su parte, al responder a la vocación pulsante que lo anima, fuerza intrínseca y dinámica del símbolo, símbolo él mismo, toma conciencia de su posición en el universo y se descubre individuo en su comunidad, hombre. De aquí en más, la expresión del simbolismo podrá llegarnos con distintos ropajes, más recargados o más ascéticos, con trazo más fino o más grueso, pero su significado permanece intacto en la integridad nutricia del primer instante.

Conclusiones

Aproximarse a las características determinantes de lo que constituyó y constituye el arte de una cultura tradicional ha sido el objeto de nuestra jornada de estudio. Si damos una mirada retrospectiva sobre el camino recorrido, podemos destacar que no hemos tenido la intención de recoger una cantidad, ni pequeña ni suficiente, ni abrumadora, de datos de la cultura, sólo de los imprescindibles y necesarios, porque no nos ha guiado el propósito de realizar, partiendo de un punto de vista empírico, una verificación que encontrara y agotara su sentido sólo en hechos históricos. A sabiendas, nos hemos apartado del método más usualmente empleado y

⁵⁴ O. PAZ, *Pasión Crítica*, Barcelona, 1985, p. 184.

⁵⁵ «Porque, como he dicho muchas veces, la poesía no está encerrada y enjaulada en los poemas; pasa a través de éstos como una corriente y consiste precisamente en ese pasar transindividual, en ese ser del creador y el receptor uno para el otro y uno en el otro, en ese contacto y casi cortocircuito entre dos hombres que, más allá de cuanto puede explicarse, vibran a una». G. CELAYA, op. cit. 16.

recorrido de comparar motivos afines, emergentes de movimientos artísticos dispares a pesar de encontrarse concatenados por una secuencia temporal y espacial, para transitar la perspectiva más atractiva y dificultosa —por su naturaleza raigal y, consecuentemente, oculta— que nos colocara en la amplitud del fenómeno donde verificamos la relación tensional del hombre y el mundo externo. No son datos, ni fechas, ni períodos, recogidos para ser comparados y para probar —gracias a similitudes muchas veces discutibles debido a la parcialidad resultante de la separación del contexto con el que están ligados y donde poseen su verdadero valor y función— resonancias, influjos o continuidades espirituales y conceptuales, conscientes o fortuitas; nos ha interesado penetrar en ese campo nebuloso y poco esclarecido en el que mora el aliento de la vida humana. Esta postura hace insoslayable el tratamiento de las diversas estructuras vinculantes que el hombre ha desarrollado en su relación con el mundo, sin que el hecho de separarlas y delimitarlas —para su mejor descripción y comprensión— deba ser entendido como la prueba de que cada una de ellas hubiera advenido según secuencias perfectamente definitivas y ordenadas. Hablamos de desarrollo, paulatino desenvolvimiento de potencialidades humanas a través de períodos teñidos fuertemente por rasgos que se destacan y, al mismo tiempo, caracterizan una forma de ser y de relacionarse, sin olvidar que todos esos particulares acentos coexisten en la integridad del hombre, sea cual fuere su ubicación geográfica o histórica.

En el trasiego de símbolos, que une las primeras manifestaciones del hombre con las últimas, comprobamos la voluntad y necesidad que ha tenido de expresar de alguna manera su vida. Son las huellas que nos ha dejado de su paso por el mundo, pero son también pruebas de su pensamiento; constituyen juicios de valor, documentos de su actividad, tienen un sentido y una vida propia, y se yerguen como una síntesis en la que se supera la existencia individual y efímera. De ese cúmulo abigarrado y múltiple, conformado por el carácter y la estructura específica de las distintas formas simbólicas, del mito, de la religión, del arte, del lenguaje, de la ciencia, advertimos diferencias no siempre relevantes. Si quisiéramos señalar y distinguir fuerzas significativas, realmente diferenciadas —sin intención de sumar ejemplos parciales—, se nos ocurre que podríamos destacar una polaridad básica, trasuntada en la totalidad de la actividad humana desde sus expresiones primeras hasta las actuales, y a la que describiríamos gráficamente como una onda continua de dos movimientos sinusoidales, con un ritmo simple de dos tiempos, una sístole y una diástole. Esta continuidad, resultante de momentos opuestos complementados, esta *discordia concors* resumida en armonía, se ha manifestado, según creemos, a través de un proceso en cuyos extremos se encuentran dos campos de fuerzas, una tendencia a la estabilidad, la constancia, la unidad, el reposo, y otra antagónica donde sobresalen el dinamismo, la evo-

lución, la multiplicidad, el cambio. Este dualismo, propio de la cultura, propio —pareciera estar confirmado— del hombre, se concreta en una lucha incesante que ha caracterizado, según la mayor o menor preponderancia de una u otra fuerza, distintas épocas dentro de una misma cultura (como la occidental) o, incluso, ha hecho distintas a las culturas entre sí (como la actual de Occidente frente al mundo islámico, si acudimos a un ejemplo claro y preciso).

En una civilización que haga suya la idea de preservación y conservación de las formas de vida de sus antepasados (hecho no debido a una postura mental previamente sopesada —no nos referimos a un racionalismo que determine el rumbo de la existencia, ni lo creemos posible—, sino debido a que las creencias y la fe en el espíritu sobrepasan cualquier intento de modificación y porque en esas mismas creencias y en esa misma fe descansa la solidez de una íntima seguridad que resguarda de la contingencia y la incertidumbre) y se sienta ligada a ellos en el respeto, la veneración, el culto, y por ellos se vincule a un Ethos absoluto, en esa civilización se obtendrá el claro ejemplo de un pensamiento tradicional, de una cultura tradicional. Sus fuerzas son reproductoras, su arte no evoluciona sino como toda ella: hacia una búsqueda en las profundidades del ser; su razón no es independiente, sino sumisa a la revelación de la verdad eterna e instrumento de ésta para su mejor realización en el mundo. Diríamos que el movimiento es hacia adentro, que su sentido se encuentra en el gozo y ahondamiento de lo que se le ha dado, todo lo cual la coloca muy lejos de una postura conformista o de la inacción; por el contrario, su actividad no es externa ni adquiere la modalidad excluyente de un dinamismo caótico; es decididamente pasiva en cuanto a la contingencia material y en cuanto a la incapacidad de reconocer el Ser en su integridad absoluta, pero se afana en la indagación de ese misterio sagrado de la vida. Y esto, esta asunción de una perspectiva mítica, este pensamiento mítico, remitido a un pasado inmemorial, firme e indudable, este esfuerzo sobrehumano, más que humano, de un arte que abreva en una fuente eterna y, a la vez, siempre nueva —sin que supongamos ninguna paradoja—, este impulso constantemente renovado que implica el acercarse a lo Absoluto transitando un camino de perfeccionamiento espiritual, de búsqueda interior, son características infaltables e inalterables de una cultura tradicional. En ella el trabajo no es sólo tarea destinada a impresionar y transformar la materia, no es sólo tarea, al mismo tiempo, adecuada para cincelar y mejorar al hombre que la ejercita. Es también conciencia de preservación de ese tiempo inmemorial; y éste se renueva por el trabajo, por la voluntad de renovar y transmitir una vida recibida desde ese pasado. El ciclo se cumple y el hombre, según la mentalidad mítica, se salva de la decadencia propia de la materia. El fruto silvestre es siempre gratuito; el pleno, en cambio, se obtiene al precio de un trabajo impropio, componente esencial

de la cultura. Aquí radica el sentido del lema que Virgilio inscribe como marca indeleble en sus *Geórgicas*: «labor vicit omnia, labor improbus». La cultura, es decir, la «veneración» por la idiosincrasia recibida del pasado, es esencial a cualquier civilización, porque en el acto de veneración está incluido el trabajo, la dignidad del trabajo, que la conserva y continúa. El cristianismo establecerá, de manera similar, que acción y contemplación, trabajo y oración, son componentes inseparables en la vida de todo hombre íntegro. Con su lema, *ora et labora*, en el que tan netamente se destacan la estimación amorosa del cosmos y la concepción sacral del trabajo, San Benito fija el doble precepto religioso del cristianismo europeo.

La Edad Media cristiana configura uno de los momentos sobresalientes de aquella actitud de instantánea captación concentrada, sintética y unificada, de una realidad múltiple con que parcial y liminarmente podríamos caracterizar al mito. Pero, por encima de estas disquisiciones sobre los varios aspectos constitutivos del espectro de una cultura tradicional, el rasgo sustantivo y destacado —sea cual fuere el ángulo, motivo o intención que adoptemos al proponernos indagar en su compleja naturaleza— está dado por la proponderancia del mito. En él se pierden las fechas, los contrarios se funden y el hombre accede al tiempo vivo, al Principio que contiene todos los principios y donde todo principia todos los instantes; el Presente disuelve la vana sucesión de tiempos bajo los que se enmascara lo real. El hombre rompe la soledad social de la historia y vuelve a ser uno con la creación.

No obstante, al hablar de una cultura tradicional estamos mencionando, aun sin hacerlo, otra de sus características antagónicas. A medida que el vínculo entre el pensamiento mítico y religioso y la vida humana comienza a aflojarse, comienza a verificarse un proceso de diferenciación. Poco a poco va ganando terreno una razón cada vez más independiente y autosuficiente: frente a la tradición se alza la innovación, frente a las fuerzas reproductoras, las creadoras. La fe y la seguridad íntimas del hombre en la verdad de la revelación se derrumban y, consecuentemente, debido a su nueva posición en el mundo, su intelecto se adueña de la totalidad perceptible y la recrea bajo sus propias condiciones. El esfuerzo que le demanda ese conocimiento de la exterioridad, del mundo fenoménico —incluido lo que terminará por considerar maquinaria de su organismo—, lo aleja de sí mismo, del aspecto fundamental de su vida anterior, centrada en el perfeccionamiento de su espíritu, y, en medio de este avance continuado y sostenido en dirección opuesta, todo lo que era estabilidad, constancia, unidad, cede el paso a un dinamismo encabalgado en el cambio y la mutación. Si antes contemplaba el centro de la vida, ocupado por lo Absoluto, sintiéndose una unidad a causa de su relación con Él y por diferenciación con Él, ahora, al ocupar paulatinamente el centro, carece de contrapartida

con la que le sea posible relacionarse, diferenciarse y reconocerse como individuo de entre el resto de su tipo, y, aunque desde allí domina el llano, se percibe no como único sino como multiplicidad indiferenciada del género humano. En lugar de lo universal y de lo universalmente válido comienza a preponderar lo personal e individualmente aceptado; valores y leyes pasan del plano de lo absoluto al de lo relativo, y, finalmente —luego de transitar esa gradual diferenciación con su pasado, a través de la que ha ido construyendo un mundo propio—, adviene la suspensión de lo ético. La filosofía ha acompañado el proceso, que se inicia en el momento de la independencia de la reflexión y culmina en su crisis más actual, signada por el abandono de Dios y sellada por la preeminencia del espíritu, no como esencia independiente, sino como «producto» del hombre individual, como nueva *ύβρις* que aniquila el carácter absoluto de lo absoluto.

Pero no es nuestra intención el analizar ni suficiente ni exhaustivamente las aristas del pensamiento y del hombre actual. Apenas nos proponemos señalar, con una muy rápida pincelada, algunos aspectos, líneas y fuerzas que convergen en conformar el mundo contemporáneo, evolucionado a partir de épocas y culturas de distinta estructura conceptual, con el objeto de comparar y hacer resaltar, con gruesos trazos, esas diferencias peculiares que las separan, a pesar de haberse desarrollado, casi siempre, una del cuerpo de la otra.

No obstante, aunque el hombre contemporáneo haya racionalizado los mitos, no ha podido destruirlos y ni siquiera agotarlos; podríamos afirmar que ha sido nuevamente subyugado y fascinado por la fuerza que los anima, haciéndole añorar aquella edad de oro del tiempo principal y recurrente. La causa de este fenómeno quizá radique en el hecho de que muchas de nuestras verdades científicas, muchas de nuestras concepciones morales, ideológicas y filosóficas, sólo se han recubierto de nuevos ropajes, sólo son nuevas manifestaciones de antiguas formas míticas, donde bueno y malo, justo e injusto, real e imaginario, dudas, elecciones entre contrarios se funden.

La crisis del mundo occidental, emergente de la previa reducción del hombre a un número estadístico, un hombre sin jerarquías, divorciado de sí mismo, vaciado ya hasta el límite de su estructura espiritual, parece estar llegando a su fin. Probablemente, el hombre occidental ha comenzado a volver la mirada sobre sí mismo; así lo señala la recurrencia insistente sobre dos aspectos que están llamados a atraerse en las constantes alusiones referidas al tema: la honda sensación de un vacío danaico y la nostalgia por el tiempo mítico. Tales inquietudes se descubren en las acciones cotidianas del hombre común y en las reflexiones de los poetas contemporáneos: «El hombre moderno tiene la pretensión de pensar despierto. Pero este despierto pensamiento nos ha llevado por los corredores

de una sinuosa pesadilla, en donde los espejos de la razón multiplican las cámaras de tortura. Al salir, acaso, descubriremos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizás, entonces, empezaremos a soñar otra vez con los ojos cerrados»⁵⁶. Éste es el «colofón» con que Octavio Paz cierra el laberinto donde, como en todo laberinto, campea la soledad.

Distinta actitud y distinto sentir es el del hombre inscripto en una cultura tradicional; su lucha no es con el mundo, sino consigo mismo; lucha por trascenderse desde su condición efímera hasta lograr la transfiguración en el cuerpo vivo del universo. Desde la perspectiva actual, tan acostumbrada a frecuentar el reino de una razón casi tiránica que desprecia por completo el más mínimo indicio de pensamiento mítico, imposible de ser reducido a lógica, nos resulta muy difícil aceptar una postura y actitud que la contrarian y se le oponen radicalmente. Por ello, cuando intentamos estudiar y comprender la vida y las creaciones del hombre de una cultura tradicional, es necesario, para no caer en errores de interpretación, tener muy presente su espiritualidad, espiritualidad que le brindaba la seguridad íntima y absoluta de saberse –sin análisis previo– inserto en la totalidad participativa de un ciclo cósmico manifiesto; es necesario, además, tener muy presente que todas sus acciones –destinadas a incluirlo en lo real– se remitían a un modelo trascendente, y que su aparente pobreza conceptual debe ser entendida no como una incapacidad para teorizar, sino como la elección de un estilo de pensamiento que prefirió expresarse a través de la síntesis implícita en el símbolo.

Si en nuestro tiempo alguien privilegiara la actividad diaria del hombre afirmando que el trabajo ímprobo lo vence todo –trabajo plenificado en su propio sentido, al servicio de la recuperación humana–, la frase sería tomada por huera. El hombre de las culturas tradicionales creyó y cree en tal verdad (una de entre tantas otras), fijación simbólica de un pensamiento que registran los libros de las comunidades antiguas, pertenezcan éstos a pueblos sedentarios o nómadas, pastores, agricultores o marineros.

Labor omnia vicit improbus. Virgilio, poeta miliar de la cultura occidental, rescata en su poesía sagrada e incomparable el mismo pensamiento para la posteridad.

⁵⁶ O. PAZ, *El Laberinto de la Soledad*, México, 1972, p. 191.